

دراسات نقدية في أدبنا المعاصر

د. حسين علي محمد



٣٥٤٢٨/٢ - إسكندرية

دراسات نقدية في أدبنا المعاصر

د. حسين علي محمد

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
ت: ٥٣٥٤٤٣٨ - اسكندرية

دراسات نقدية في أدبنا المعاصر

دراسات نقدية فى أدبنا المعاصر

د. حسين على محمد

كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطباعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد

بجوار مساكن درباله بلوك رقم (٣)

الرقم البريد: ٢١٤١١ - الاسكندرية

رقم الإيداع: ٩٩ / ١٠٦٦٦

الترقيم الدولى: 4 - 008 - 327 - 977

الإهداء

إلى الأستاذ الكبير وديع فلسطين

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد بن عبد الله وآله وبعد:

فهذه عشرون فصلاً في الأدب المعاصر انتظمت في ثلاثة أقسام:
في القسم الأول وعنوانه "في الشعر" قُدمت سبع دراسات نصية في أشعار شقيق معلوف، ومحمد مهران السيد، والصادق شرف، وأحمد فضل شبلول، وعبد الله السيد شرف، ومصطفى النجار ... وغيرهم.
وفي القسم الثاني وعنوانه "في القصة القصيرة" قدمت خمس دراسات نصية في قصص إبراهيم المصري، ومحمد جبريل، وعنتر محيى، وأحمد زلست، وحسن النعمي.

وفي القسم الثالث وعنوانه "من قضايا الواقع الأدبي" قُدمت ست مقالات تضم رؤى في المشهد الثقافي العربي، حول خطايا الحداثة العربية، وأدب الطفولة، وجماليات النص الشعري للأطفال، والعلاقة بين الأدب والصحافة، وثقافة التبعية، وضرورة صدور موسوعة عربية معاصرة من خلال تناول "الموسوعة الموجزة" التي يصدرها بمجهود فردي حسان الكاتب.

نرجو الله أن ينفع بهذا الكتاب، وأن يجعله محالماً لوجهه الكريم.
وصلّى الله على محمد.

د. حسين علي محمد

الرياض في ١٩ من ذي القعدة ١٤٢٠ هـ

٢٥ من فبراير ٢٠٠٠ م

القسم الأول:

في الشعر

مطولة "الأحلام" لشفيق معلوف

١- تعريف موجز بشفيق معلوف:

ولد شفيق معلوف في زحلة في ٣١ من مارس (آذار) سنة ١٩٠٥م^(١)، وتلقى تعليمه الأولي في "زحلة" حيث درس فيها بالكلية الشرقية، ثم سافر إلى دمشق سنة ١٩٢٢م، حيث عمل في صحيفة "ألف باء" محرراً ثلاث سنوات، ثم هاجر إلى البرازيل سنة ١٩٢٦م "حيث كان هناك شقيقه فوزي المعلوف، وأفراد أسرته"^(٢)، وأسس سنة ١٩٣٢م بالاشتراك مع أخيه ميشال معلوف "العصبة الأندلسية"، وتولى رياستها عند قيامها، وفي سنة ١٩٣٨م زار وطنه لبنان، ثم عاد إلى البرازيل، وظل فيها حتى توفي في ٢٤ من ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٧٦م^(٣).

وقد أصدر سبعة دواوين شعرية، هي:

١- الأحلام (١٩٢٦م).

٢- عبقر (١٩٣٦م).

٣- لكل زهرة عبير (١٩٥١م).

٤- نداء المجاديف (١٩٥٢م).

٥- عيناك مهرجان (١٩٦٠م).

^١ - د. محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المجهري، ج٢، دار الطباعة المحمدية، القاهرة د. ت، ص ٣٩١.

^٢ - محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، ط٤، الكويت ١٩٧٦م، ص ٢٩٩.

^٣ - د. عمر النفاق: شعر العصبة الأندلسية في المهجر، ط٤، منشورات دار الشرق، د. ت، ص ٦٥٠.

٦- سنابل راعوث (١٩٦١م).

٧- ستائر اليهودج (١٩٧٥م).

كما صدرت له قصة بعنوان "شرارة" (١٩٦٤م)، وصدرت له مجموعة من المقالات والدراسات الأدبية بعنوان "حبات زمرد" (١٩٦٦م) ^(١).

٢- المطولات الشعرية:

يحفل الشعر المهجري بكثير من المطولات الشعرية، مثل "بساط الريح" لفوزي المعلوف التي وصفها على الغلاف بأنها "ملحمة ذات أربعة عشر نشيدا"، و"عقبر" لشفيق معلوف، و"أحلام الراعي" لإلياس فرحات، و"الطلاسم" و"الشاعر والملوك الحائر" و"الأسطورة الأزلية" لإيليا أبي ماضي، ... وغيرها.

وقد وصف بعض الباحثين — مثل الشاعر المهجري الراحل جورج صيدح — هذه المطولات بأنها "ملاحم" ^(٢)، وقد وصفها الدكتور عيسى الناعوري بأنها مطولات ^(٣)، وهي الصفة نفسها التي أطلقها الدكتور أنس داود ^(٤) على هذه القصائد.

^١ - انظر قائمة مؤلفاته في كتابه "ستائر اليهودج"، سان باولو، البرازيل ١٩٧٥م، ص ٤، ويشير فيها إلى أن مطولته "عقبر" قد صدرت بالبرتغالية (١٩٤٩م)، والفرنسية (١٩٧٣م).

^٢ - جورج صيدح: أدبنا وأدباؤنا في المهجر الأمريكية، دار العلم للملايين، بيروت، د. ت، ص ٤١٩.

^٣ - عيسى الناعوري: أدب المهجر، ط ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩م، ص ٢٦٤.

^٤ - أنس داود: التجديد في شعر المهجر، دار الكاتيب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص ١٤٠. وانظر أيضا: د. حسن جاد حسن: الأدب العربي في المهجر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٦٣م، ص ١٨٦.

ونحن نسميها مطولات للأسباب التالية:

أولاً: إن الملحمة كما عرفها النقاد هي قصة شعرية بطولية قومية تقوم على عوارق الأمور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير، وتتخلل العقائد الدينية في حناياها^(١). ولا ينطبق هذا الوصف على أي من المطولات المهجرية، فهي تخلو خلواً تاماً من البطولات القومية، كما تخلو من تغلغل العقائد الدينية والروحية.

ثانياً: هذه القصائد المطولة في معظمها "تأملات ذاتية تناقش حقائق الحياة وقضايا المجتمع" كطلاس "أبي هاشم" و"مواكب" جبران، وبعضها تحليل لنفسية صاحبها المرهقة بالتساؤلات والشكوك والانقسامات الداخلية كمطولة نسيب عريضة "على طريق إرم"، وبعضها يمزج بين الخيال والحقيقة، أو بين الحقائق والأساطير كمطولتي فوزي وشفيق: "على بساط الريح" و"عبر" (٢).

وهذا ما تنسج له القصيدة الغنائية، واستطاعت أن تقوم به عبر رحلتها الطويلة مع الذائقة العربية من ألف وخمسمائة سنة.

ثالثاً: بعض المطولات — مثل "عبر" لشفيق معلوف — فيها بعض الأساطير، لكن مؤلفها لم يجمعها وينسجها لتحدث أثراً كلياً، ولم يجعل بطلها بطلا قومياً، أو قصتها قصة قومية، تحدث أثراً كلياً، "لأنه لم تتجلى فيها بطولات الشعب العربي القديم، أو تفصح عن عقائده وعباداته ومختلف جوانب تاريخه الغامض" (٣).

١- محمد مندور: الأدب وفنونه، ط١، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٤. وانظر أيضاً في تعريف الملحمة: د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣هـ — ١٩٩٣م، ص ٨٢٣، ٨٢٤.

٢- أنس داود: التجديد في شعر المهجر، ص ٤١١.

٣- المرجع السابق، ص ٤١١.

ومن ثم فنحن نرى أن هذه القصائد ليست ملاحم، ولكنها مطولات شعرية، أفادت من حركات التجديد في القصيدة العربية على امتداد تاريخها الطويل، ومن أثر ذلك كما نرى:

- ١- وضع عناوين داخلية.
- ٢- اختلاف الأوزان والقافية (في معظمها، وإن كانت مطولة "الأحلام" ذات وزن واحد، وقواف متعددة).
- ٣- التأثر بفن المسرحية فيما يجري بداخلها من حوار.
- ٤- التأثر بفن القصة فيما تتخذ من أحداث.
- ٥- التأثر بفن الملحمة فيما تعتمد عليه من أحداث ساذجة، وأجواء خلابة.

وإذا كان شعرنا العربي قد عرف على امتداد تاريخه الطويل بعض المطولات الشعرية، مثل المعلقات، وبعض قصائد ابن الرومي، ومقصورة ابن دريد، ونائية ابن الفارض وغيرها، فإننا نرى المطولات المهجرية تختلف عن تلك القصائد. فالقصائد المشار إليها كانت تحتفظ "بشكل القصيدة الموروثة، وتقاليدها في التزام البحور والقافية والروي. أما المطولات المهجرية فتتعدد القوافي وتختلف الأوزان، ويدخل القصص والحوار بما كعنصر رئيسة، وتتأثر بالفنون الشعرية الغربية كفن "الأوبرا"، وفن المسرحية، وفن القصة، وفن الملاحم"^١.

٢- عرض لمطولة الأحلام:

تضم المطولة ثلاثة أحلام هي:

^١ - د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر، ص ٤١٠.

أ-على أقدام الزنجية^(١).

ب-قبر الشاعر^(٢).

ج-الظل المازي^(٣).

وكل حلم يضم تسع قصائد، وكل قصيدة تتكون من سبعة أبيات، فمجموع المطولة إذن مائة وتسعة وثمانون بيتاً.

وقد كتبت المطولة في فترة قصيرة نسبياً، إذ تحمل تواريخ الأحلام فترة زمنية تمتد سبعة أشهر من سنة ١٩٢٣م.

*والحلم الأول عنوانه "على أقدام الزنجية"، يضم أناشيد: الشاعر، الزنجية، ذهول، نفخة الصور، كرة النار، الرمل والعاصفة، أحلام مقلقة، حديث النجوم. وقد انتهى من كتابته في ٢١ من حزيران (يونيو) ١٩٣٢م.

*والحلم الثاني وعنوانه "قبر الشاعر" يضم أناشيد: بعد العاصفة، ذكريات الفردوس، أشباح وصخور، المشيقة الرقطاء، الموت، بين القبور، أنشودة السرع، العرش الخالد، زنبقة في جمجمة. وقد انتهى الشاعر من كتابته في ٦ من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٣م.

*والحلم الثالث "الظل المازي" يضم أناشيد: ليلة تتمخض، أبطال المحيم، بقطة الضواري، بين الليل والنهار، الشقاء والحب، على شاطئ الحب، شرارة البركان، صلاة، الظل المازي. وقد انتهى من كتابته في ١٠ من كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٣م.

وهذه قراءة تفصيلية في الأحلام الثلاثة:

١- شفيق مطوف: الأحلام، مطبعة أنجليل، بيروت ١٩٢٦م، ص ٥-١٩.

٢- المصدر السابق، ص ٢١-٣٥.

٣- المصدر السابق، ص ٣٧-٤٩.

أ- على أقدام الزنجية:

يحمل عنوان الحلم الأول "على أقدام الزنجية"، ويقدم له بيتين من شعر أبي

العلاء المعري، هما:

إلى الله أشكو أنني كلَّ ليلةٍ إذا نمتُ لم أعدم طوارقَ أوهامي
فإنَّ كانَ شراً فهو لا بُدَّ واقعٍ وإنَّ كانَ خيراً فهو أضغاثُ أحلامٍ^(١)

فمن هذه الزنجية التي يسكب شاعرنا عوارثه على أقدامها؟

يقول في النشيد الأول:

أمرُ نسيَمِ العشيِّ كفاً على جبهةِ الشاعرِ الشاحبةِ
دعوةٌ يُزحزحُ عن قلبه بقيةَ حياته الذائبةِ
ولا تُزعجوه لئلاَّ تُوقِفَ في صدره روحه السوابةِ
ليستخلص الشعر من نسمات قينم في اللجة الصاخبةِ
ويستوف الدمع من طبقات الأثير فأجفائه ناهية^(٢)

إن الشاعر في ختام صباه ومطلع رجولته يبحث عن حقيقة الوجود، وهو

يرى — كغيره من الرومانسيين — أن العالم يصعبه وضحيته وعنفه يقتال براءته.

فأين يجد هذه البراءة ليعيش في عصرها الجميل، وتعود له إنسانيته المهددة وآماله؟

الذاهبة، وهو الشاعر الذي في إمكانه أن يمسك بالحقيقة؟ إننا إذا ابتعدنا عن إزعاجه،

وتركناه لروحه المرفهة وعاطفته الدفافة، لعرفناه قادراً على استنراف الدمع من

طبقات الأثير!

ياله من شاعر فذ في مبتداه، وفي قدرته على التشكيل بالصور، لكننا سنعاود

السؤال: من هي الزنجية؟

^١ - المصدر السابق، ص ٥.

^٢ - المصدر السابق، ص ٧.

لقد كتب شفيق معلوف مطولته هذه عقب نهاية الحرب الكونية الأولى (١٩١٤-١٩١٧م)، هذه الحرب التي جعلته يتشكل إدراكه (وهو بين العاشرة والرابعة عشرة)، ويتضح، ويُدرك من أسرار المصير الإنساني ما لا قبل لسواه بإدراكه في عمر طويل، "لقد بدا الإنسان في تلك الحرب سريع العطب، تافه المصير، كَلَسِيَّ العجز، يترقب الموت أن يُلمَّ به، وهو لا يريم، شبح زوالٍ لا شأن له، ولا قدرة له على التحدي والصمود"^(١)، ومن ثم رأينا شاعرنا يلجأ إلى الشعر، عساه يكون ملجأه الأخير في البحث عن البراءة التي اغتيلت في الحرب، وكان عصرنا بعد الظلام الدامس الذي عاشه في الحرب المهلكة عليه أن يعود إلى البراءة، يلتقيها، ولا يُفترط فيها.

يقول في النشيد الثاني وعنوانه "الزنجية":

عشقت ابنة الليل زنجية	ترصع فاها دواري انجيرة
رأيتُ الغرماً على خدّها	كوشم فصعدت في الجوّ زفرة
وعاهدتها الحبّ فهي البـ	فك صندري وكم فرجت عنه حسرة
إذا انصفت الليل قمت أريد	سُ على قدميها مدامع مرة
فهل تعجبون لأبيض حرّ	يدلّ لزنجية غـ حرة؟
تعشقت يا قوم أسرارها	وطاولت آمالها المشمخة
فرحت أزودها عبراتي	وعدت وما في جفوني عيرة ^(٢)

وفي وسط الليل والظلام الدامس (أهوال الحرب، والقتل، والتشريد، والخراب ..) تُشرق هذه الزنجية (تعود البراءة تُشرق من جديد، ويُفكر الناس في إنسانيتهم التي اغتالوها).

^(١) -إيليا الحلو: شفيق معلوف شاعر عبقر، ص ١٣.

^(٢) -شفيق معلوف: الأحلام، ص ٨.

يجد شاعرنا الزنجية، ويُحالسها، ويُفضي لها ببح نفسه، ولكن طبيعة الناس — الذين جُبلوا على الشر، ولم يحفلوا بوازع من دين أو قيم، تتغلب في النهاية، مرة ثانية، وتُغتال البراءة من جديد، فيصرخ في نهاية النشيد الثالث:

فيالك كوناً تقاذف نفسي من مشكلات إلى مشكلات^(١)

ويظل الشاعر حائلاً بعصر البراءة، فلا يرى إلا "كرة النار" — وهذا تعبيره المبتكر في أحد أناشيده — تتدحرج في الأفق، وينظر حوله فيرى الزلازل في هجمة كاسرة لا تُبقي ولا تذر، والعواصف تهب، والصواعق تهمي، والسيول تجري، والكواكب تتور، والوجود يُمسي عباباً من النار.

وكان الشاعر يقول في حلمه الأول: "إن وحش الشرور الإنسانية الذي انطلق من قمقمه في الحرب الكونية الأولى سيخرج مرة ثانية في غضبة ماحقة لا تُبقي ولا تذر، وأن القناء سيغتال حلم الخلود^(٢):"

سيقضي الخلود على الأرض مفلّ فناء المعالم في بابل
فكل الذين إليه سقوا رموا أنفسهم رمية القاتلي
فراحوا يُذبيون أرواحهم بخوراً على مذبح الباطل
ألا يعلمون بأن الخلود على الأرض أمنية الجاهلي؟^(٣)

ولقد صدق الشاعر فيما توقعه، فبعد نشر هذه المجموعة بثلاث عشرة سنة عاض العالم حرباً مُروعة، قضت على ملايين البشر، وأحدثت من الخراب والتدمير ما يفوق أثر الزلازل والبراكين التي مرت بها البشرية في تاريخها الطويل.

^١ - السابق، ص ١١.

^٢ - د. حسين علي محمد: الشاعر والزنجية، جريدة "المسائية"، العدد (٣٨٩٩) فسي ١٩٩٤/١١/٢٣، ص ١٠.

^٣ - شفيق معلوف: الأحلام، ص ١٧.

ب- قبر الشاعر:

في الحلم الثاني وعنوانه "قبر الشاعر" نرى شاعرنا في وحدته يفكر في هذا الكون الذي نجا فيه، ذارفاً دموعه التي يمتصها نسيم الصباح ليحملها إلى الزهور، ويتأمل الشاعر في الحياة فيلاحظ أن الحياة ماهي إلا دفوقٌ تجمعت من محاجر الحزوين، ومن نرف عراقم منذ بدء الخليقة إلى الآن:

قد امتصّ دفعي نسيم الصباح ليحمل دمعـي إلى زهرة
ورخّـت لأرشف من مـنمعي ندى ينقع القلب في غلـية
فإن ألك أشرب من عـبرتي فكل امرئ عاش من غيرة
وما الماء إلا دموع تجمع منذ الخليقة من مقلية^(١)
ويرحل الشاعر — وقد مزق حجب العصور — إلى بدء الخليقة ويصير آهانا

آدم

يدخرج عتبه فوق سواق قيم في وثـها
وحواء عن جانبيه فكفـف صوب المدامع في سكـها^(٢)
إن الحزن مُلازم للخليقة منذ بدء الحياة، وأبونا آدم — عليه السلام — عانى مما يُعاني منه أحفاده على هذه البسيطة.

ويرحل الشاعر، مفكراً في راهن الحياة، وحالها، ومتأملاً في النهاية التي يؤول إليها كل حي من الأحياء: الموت!

هو الموت أورثنيه جـودي فلازمني مقلقاً مرقدـي
هو الموت يقتادنا في المهود ليوم اللـود يدأ بيدي^(٣)

^١ - السابق، ص ٢٣.

^٢ - السابق، ص ٢٤.

^٣ - السابق، ص ٢٩.

ومثل الرومانسيين يرى شاعرنا الطبيعة مُشاركه في الحزن:
فنسيم الصبا سيشارك في الأنين.
ورعط الأزاهير سيشارك أيضا في الالتئاع.
والسرو ينوح بكف الرياح.
وبنات الطبيعة يشتركن في الشدو، ورفع الندب ملء السماع.
والزهرة تنشر حزنا.
يقول في نشيد "أنشودة الروع":

إلى القبر بين الصنوبر والسرو سيرُ نلُ ثم نشيد الوداع
لنبلك هناك الحياصة مليا فيوم الفراق على قيد باع
لنشارك نسيم الصبا في الأنين ورعط الأزاهير في الالتئاع
وسروا بكف الرياح ينوح كشيابة في أنامل راع ..
لنشارك بنات الطبيعة في الشجر ولنرفع الثدب ملء السماع
أما تسمع الزهرة التادبات فتتشر حزنا شعور الشعاع^(١)
وينتهي الحلم الثاني وشاعرنا يتمنى الموت، ويتمنى أن يكفن ضوء القمر بقايا
شبحه:

أرى قمر الليل عاد يُطلُّ علينا من العالم الآخر
ألا ليت أنواره كفنت بقاياي من شبحي العابر
لأدفن بين زهور الرياض على صفة الثهر الزاخر^(٢)

١ - السابق، ص ٣٣.

٢ - السابق، ص ٣٥.

ج-الظل الهازئ:

في "الظل الهازئ" نرى الشاعر يتفكر في الليل، ويصغي بكل قواه لسميط أبي
العلاء المعري ودانقي، ولا يُبصر إلا خيالات الجحيم تُراوذه. وينتهي الليل ويُشرق
النهار، وباله من محارٍ ليس أفضل حظاً لدى عقيلة الشاعر من الليل!
فقد صاح الديك ليوقظ أعداء الحياة، وأعداء النور وأحباب الظلام:

* الثعالب في غابها.

* والصيادين.

* وذوي المطامع.

* وأفوس الخطابين التي تغتال نضارة الشجر.

لقد صاح ديك الصباح فأيقظ ثم الثعالب في غابها
وأشدت الطير إشدادها فأقبل صياد أسرابها
وبث صك المناجل بين الحقول مطامع أربابها
تعالى حفيف القصور فحررك في الكوخ أفوس حطابها
وراعي التعاج استعد وما غلت راعيها غير قصابها
لقد خف كل ضواري الحياة يفوزون منها بأسلابها^(١)

ويحاول الشاعر أن يبعث السعادة في نفسه، ولكن هيهات؛ فشاطئ الحب لم
يعد شاطئاً للحب، والحقل والنهر والساقية والبحر لم تعد جميعاً تُثير فيه الذكريات
الجميلة التي عهد لها منه:

أمر على زهرات الحديقة والحقل والنهر والساقية
وأمزج حالك ياسيها فتصبح قائمة زاهية
وأقضي إلى البحر كيما يُعيد علي أناسي الماضية

^١ - السابق، ص ٤٦.

فترغي وتزِيدُ أمواجُجـُةً وقدْ كانَ عَهْدِي بها هادِيَةً^(١)

ولعل أهم ملمح في هذه المطولة هو "الموت"، وقد استخدمه شفيق معلوف في مطولته استخداماً فنياً، عبّر من خلاله عن كثير مما يريد قوله في باكورته الأولى.

يقول الدكتور صابر عبد الدائم عن الموت في حياة شفيق معلوف وشعره: "والموت كان قضية شفيق معلوف الأساسية التي من أجلها رفض الحياة، وهو في مطلع شبابه، وعلى دعائمه بين فلسفته فيها. وهو ينقم على الحياة بدافع من نقمته على الموت، ولكنه في الوقت نفسه يتحرّق شوقاً للخلود، وهو يتمتع الموت مكفناً بأنوار القمر"^(٢).

وإننا نرى أن هذا الحكم النقدي في حاجة إلى مراجعة؛ فشفيق معلوف لم يرفض الحياة — كما سنرى — على أساس رؤية فلسفية وهو ابن الواحدة والعشرين، وإنما رفضها ورغب في الموت ومفارقة الحياة نتيجة للأهوال التي رآها وسمع بها في صباه الباكر، وبخاصة أثناء الحرب الكونية الكبرى الأولى.

في الحلم الثاني — من ثلاثية "الأحلام" — وهو بعنوان "قبر الشاعر" — يتحدث الشاعر في نشيد "زنبقة في جمجمة" عن تمثيه أن يُكفّن بأضواء القمر:

ألا لَيْتَ أنسواره كَفَّنَتْ بقايايَ من شِبحي السَّعَابِرِ
لأدْفَنَ بَيْنَ زهورِ الرِّياضِ على ضفّةِ النَّهْرِ الزَّاهِرِ^(٣)

^١ - السابق، ص ٤٦.

^٢ - صابر عبد الدائم: أدب المهجر، ط ١، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م،

ص ٤٣٣.

^٣ - شفيق معلوف: الأحلام، ص ٣٥.

وقد وضع أسفل هذه القصيدة تاريخ كتابتها (وهو ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٢م)، فما الذي جعل هذا الشاعر ابن الثامنة عشرة يضيق بالحياة، ويتمنى الموت مكثفاً بضوء القمر الذي أحبه ضمن مفردات الطبيعة التي هام بها عشقاً؟ لعل تأمله في حياته وفي حياة الناس بعد انتهاء الحرب الكونية الأولى (١٩١٤-١٩١٧م) التي شهدناها وهو صبي في التاسعة (حتى الثانية عشرة)، فرأها تغتال أحلام الناس في الحياة، وتهلك الحرث والنسل، فأيقن يومها أن الموت هو الحقيقة الوحيدة في الحياة، وأنه هو العرش الذي ستيوؤه:

هو الموتُ أَوْرَثِيهِ جَدُودِي فَلَا زَمَنِي مُقْلِقاً مَرَقْدِي
يدبُ بمنسويه فيطـُـرُ شعاعُ الأضالع والأكبـُـرِ
ويغتالُ نفساً فيخنق منها أمانيّ تقضي بلا مؤعـُـلٍ^(١)

ومادام الموت ميراثه فمن الطبيعي أن يكون القبر مثواه وعرسه المفقود الذي ستيوؤه كما تيوؤه أجداده السابقون:

وما أذكرُ القبرَ، لو لم أجد فيه عرشاً توارثته من قرونِ
تيوؤه في الترابِ جدودي وسوف أبوؤه بعد حينِ
فمملكتي قبـُـدٌ باع وحصني تصدُّ المغـُـرِّينَ ذوي^(٢)

وأكاد أظن أن إحساسه بالحرب الكونية الأولى كان حاداً، فما الذي يجعله يقول في باكر حياته وفي مطلع رجولته في نشيد "صلاة" من "الحلم الثالث":
لقد أهلكَ الدهرُ مَنِي القوي وأظلم هذا الوجودَ لديك؟^(٣)

^١ - السابق، ص ٢٩.

^٢ - السابق، ص ٣٤.

^٣ - السابق، ص ٤٠.

إنه لم يمر بتحارب ذاتية تستدعي هذا القول، وتجعله يقول إن الدهر قد أهلك قواه، وأصبح الوجود مظلماً في ناظره!
 إن هذه الحرب جعلت الدنيا في ناظره مبكراً قضية "فناء"، ومن ثم نسراه في هذا التشيد يضرع إلى الله أن يأتي الفناء عاجلاً إلى الحياة جميعاً، أو إلى شاعرنا على الأقل:

إلهي سأثلك تدمير هذا الـ	وجودي ونحس طيمة بيدك
سأثلك عتق الشرور فهلاً	تحتفت الشرور على قدميك
سأثلك رفقا بمن جلتهم	يداك، وما ثم كثر عليك
ألست ترى في الحياة جوعاً	تقرح أعمالهم ناظرينك؟
فأقن الوجود، وغذهم إليك	وإلا فيارب غلدي إليك ^(١)

إننا نلاحظ — من هذا المقطع — أنه وهو في هذه السن الباكرة يتمنى الموت العرش الذي تبوّه حدوده من قبله، ويتبوّه هو من بعدهم:

إننا نرى شاعرنا قد وصل إلى حال من اليأس لا يشفيه منها إلا الموت، فهو الخلل الخامس لجميع مشكلات الوجود، وهو ما عبّر عنه في ختام التشيد بقوله: "يارب غلدي إليك"، وهذا ما عبّر عنه شاعر مهجري آخر هو جبران خليل جبران بقوله:

شاخس الروح بجسمي وغدت	لا ترى غير خيالات السنين
فإذا الأمل في صدري مئت	فبعكاز اضطباري تستعين
والتوت مني الأمان والحتت	قبل أن أبلغ حد الأربعين
تلك حالي، فإذا قالت رحيل:	ما عسى حل بي؟ قولوا: الجنون!
وإذا قالت: أشفى ويزول	ما بي؟ قولوا: ستشفيه المنون ^(٢)

^١ - السابق، ص ٤٠.

والموت عند الشاعر يأس من عدم الإصلاح في الحياة، وإشارة إلى قسوتها وعنفها، ولا ينطوي على رغبة من رغبات الانتحار، بل على العكس من ذلك يدل على "الضيق بالقيود، والتطلع إلى عالم يفيض بنور المعرفة، ويستمتع بسكينة السلام"^(١).

ومن ثم فإننا لا نوافق الدكتور أنس داود على أن هذه الرغبة في الموت "خلاص فلسفي، ونوع من الشوق لكشف عالم الغيب، وإحساس بأن الموت — كما كان يعتقد سقراط — هو السبيل إلى تحرير الفكر، ولن تستطيع النفس أن تدرك أي شيء على حقيقته إلا إذا قطعت كل وشيجة تربطها بالجسم لأنه يعوقها عن المعرفة الحقة"^(٢).

إن شفيق معلوف في بواكيره لم يصل إلى هذه النظرة الفلسفية التي يراها أنس داود — والتي تحتاج إلى شيء من الروية والعمق والتفكير والدراسة — أين منها ابن الثامنة عشرة الذي يدخل إلى تمأربه الشعرية مسلحاً بنظراته الرومانسية التي لم تعمقها الدرس الفلسفي بعد^(٣).

^١ - السابق، ص ١٨٦.

^٢ - أنس داود: التجديد في شعر المهجر، ص ١٨٦.

^٣ - السابق، ص ١٨٦.

^٤ - فيما بعد تعمقت نظرة شفيق معلوف الفلسفية، وازداد ثراؤه المعرفي، وصقلت تجاربه، وأصبح لا ينظر إلى الموت نهاية لآلام الحياة (كما كان يراه في نشيد "صلاة") وإنما يرى فيه عتقا للإنسان من قيود المادة، ويصبح الإنسان بعده أكثر قدرة على تقطيف النجوم والأسرار، وتتغير المتع الحسية إلى متع روحية. يقول في قطعة نثرية بعنوان "صفحة أخيرة" في كتاب "ستائر اليهودج" (نثر وشعر) مخاطباً زوجته الراحلة ونجيته (روز فرح معلوف):

جفالك تلاقيا لغير فراق

صرت أقرب إلى تقطيف النجوم، منك

لقد وجد مأساة العالم مُحيط به — في الحرب الكونية الأولى، كما أشرنا من قبل — ووجد الصراع ينتصر فيه القوي، فذلك الصباح يصبح فجرًا ليوظ الثعالب لتلتهمه، والطيور تنشد وتغني كأنما لثبته الصيادين ليقتالوا براءتها، وأصوات المناجل تُنبئه أطماع الملاك ليلتهموا عرق الكادحين، وحفيف الغصون يُحرك أفسوس الخطّابين لتقطعها، وراعي التعاج هو ذابحها، فكان الحياة أصبحت في عيني شاعرنا غابسة لا يفوز بأسبابها إلا الضواري، التي تُباهي بقوة أنيابها، يقول في نشيد "يقظة الضواري":

لقد صاحَ ديكُ الصّباحِ فأنقَطَ هَمُّ الثّعالبِ في غابِها
والنّشيدُ الطّيرُ إنشادُها فأقبلَ صيادُ أسرابِها
وثبّة صلكُ المناجلِ بينَ الحقولِ مطامعَ أرثابِها
تعالى حفيفُ الغصونِ فحركَ في الكُوخِ أفسوسَ خطّابِها
وراعي التعاجِ استعدَّ وما خلّت راعيها غيرَ قصّابِها
لقد خفَّ كلُّ ضواري الحياةِ يفوزونَ منها بأسلابِها
وما إن تفوزَ سوى كلِّ نفسٍ تُباهي بقوة أنيابِها^(١)

وهكذا كانت كل لفظة من لفئات شاعرنا إلى مظهر من مظاهر الحياة تكسبه هما وبأساً من الإصلاح، ومن ثم رغبة في الموت فراراً من هذه الحياة التي تمتلئ بكل ما هو بغيض إلى نفسه الرقيقة.

يوم كنت على الأرض

ذكراك متعة لروحي، وهي تُرافقني

في يقطّاتي

ما أشوقني إلى رؤيتك في الحلم، ولكنني

منذ فارقتني .. فارقتني أحلامي (ستائر اليهودج، ص ١٤٣)

^١ - شفيق معلوف: الأحلام، ص ٤٠.

لقد رأى شقيق معلوف الحياة أشبه بالغاية، والبقاء فيها للأقوى والشرس
المسلح بآلات الفتاء، ومن ثم تغنى بالموت، وصار الموت هو أنشودته الأثيرة
والكبرى في مطولته "الأحلام".

طائر الشمس .. مغترباً^(١)

(١)

محمد مهران السيد شاعر من الجيل الذي عبد الطريق أمام القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) بين فيلق الرواد: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصالح عبد الصبور، وعبد المنعم عواد يوسف، وحسن فتح الباب، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وكمال نشأت، وخليل حاوي، ونزار قباني ... وغيرهم. ولم يكن يدور في خلده أن قصيدة التفعيلة ستصل إلى ما وصلت إليه الآن من كتابة أشبه بكتابة الأحاجي والرموز، وهي كتابة لا تحتاج إلى قارئ أو ناقد، وإنما تحتاج إلى "كهان" من نوع خاص، يستطيعون أن يفكوا طلاسمها، ويصيغوا عليها من أرواحهم وشطحاتهم ما يجعلها قصيدة تنتمي إلى "فن الشعر العظيم!!"، أو فن العرب الأول، كما قال أسلافنا، وكما نقول دائماً.

ولقد أصدر محمد مهران السيد عدة دواوين شعرية، منها: "بدلاً من الكذب"، و"الدم في الخدائق" مع آخرين، و"ثرثرة لا اعتذر عنها"، ... وغيرها، كما أصدر مسرحيتين شعريتين هما: "الحربة والسهم"، و"حكاية من وادي الملح". وقد كتبت عن شعره عدة دراسات أدبية في بعض الدوريات، مثل: "الجلية"، و"الكاتب"، و"الشعر"، و"الرافعي" ... وغيرها، وتناولت مسرحه الشعري عدة رسائل جامعية، وكتب عنه الدكتوراة والأساتذة: أنس داود، وعلي البطل، ومحمد رحومة، وفوزي عيسى، وحسين علي محمد، ومحمود حنفي كساب ... وغيرهم.

^١ - نشرت في مجلة "الشرق" السعودية، في ١٩٩٢/٣/٧م.

لكن حجم الكتابة عن محمد مهراوان السيد — ولا أقول الكيف، فكل هذه الدراسات دراسات جيدة استطاعت أن تدلف إلى أعماق هذه الشاعرية الكبيرة، وتفهم تجربتها، وتحاورها غالباً بصدق واقتدار — أقول: لكن حجم هذه الكتابات التي كُتبت عن أعمال محمد مهراوان السيد لا تتواءم مع حجم شاعريته الضخمة. فهذا الشاعر من رواد تجربة أدبية جديدة هي "شعر التفعيلة"، وله ستة دواوين ومسرحيتان، وهو يكتب وينشر منذ ثلاث قرن، وهو شاعر له قضية، وليس شاعراً كغيره من الشعراء الذين "يكتبون" الشعر، ويعملون من الكتابة عملية "ارتزاق"، ونوعاً من الوجاهة الاجتماعية حتى يُقال إنهم شعراء .. ومع هذا لم يصدر عنه كتاب نقدي مكتمل، يُتابع تجربته ويرصدها، ويضعه بين قمة شعراء عصره، بينما صدرت كتب ودراسات "بيلوجرافية" عن شعراء أقل منه شأنًا، وأصغر حجمًا، وأضعف شاعرية.

نقول كل هذا في المقدمة لأن محمد مهراوان السيد في ديوانه الأخير "طائر الشمس"، وإن حافظ على سماته الفنية وطورها، فإننا نلمحه في هذا الديوان يُحس إحساساً حاداً باغترابه، وعدم توافقه مع هذا العصر الذي من أهم سماته "التدجين"، تدجين الأصوات الشعرية المتمردة والمنفردة، وتفريغها من محتواها حتى تُصبح أصوات سادتها، لا أصواتها هي:

سأهجركم ما استطعتُ ملياً
فلا تستفزوا الجراحَ لديّ
لكم ديتكم وانتفاخ الجيوبِ
وساقية لا تملُ العويلُ
تسيلُ قواديسها بالذنوبِ
ولي بعضُ نايٍ قديمٍ يُدندنُ

جنايته ..

الله لم يُدَجِّنْ^(١).

فهو يحسُّ بغرته في مجتمعه، وأنه غير قادر على الاندماج فيه، فبينما "الآخرون" غابتهم انتفاخ الجيوب، واكتناز الثراء في هذا الزمن الوغد، فإن ديسدن شاعرنا أصالته المنتمية إلى الأرض، والتغني بها، ورفض "التدجين". وهذا الديوان المُغْتَرَب يُثير إشكالية، فصاحبه ومبدعه شاعر مسرحي متمرس، قادر على أن يخلق أبطالاً ويجعلهم يتحاورون ويُقدِّمون قضايا مسرحه "الواقعي"، وإن اتخذ قناعاً تاريخياً. فلماذا يدع المسرحية الشعرية هذه المرة، ويقدم شعراً يكشف عن وجهه الحقيقي "المغترَب"؟ ولماذا يكون هو "المغترَب" لا بطله؟

(٢)

لاحظنا في المسرح الشعري منذ بدايته الحقيقية في أواخر الثلث الأول من قرننا العشرين نزوع أبطاله نزوعاً رومانسياً إلى الاغتراب (لوجود مستعمر قوي باطش، ولثالية هؤلاء الشعراء، وعدم قدرتهم على الاشتباك مع واقع آسن، ولعجزهم عن تغيير هذا الواقع ليتلاءم مع رؤاهم ومطامعهم، فانعكس ذلك على سلوك أبطالهم)، ثم في منتصف القرن جاءت الثورة، وظن الشعراء أن حلمهم في التحرر أصبح قاب قوسين، ولكن سرعان ما أظهرت هذه الثورة وجهها الحقيقي، فصادرت الحريات، ولم تحقق للإنسان الكرامة التي وعدته بها، ومن ثم فإن نسيرة الإحساس بالغربة تزداد عند البطل^(٢).

^١ - محمد مهران السيد: طائر الشمس، ط١، سلسلة "أصوات أدبية" (٢١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة، أكتوبر ١٩٩١م، ص ٩، ١٠.

^٢ - انظر فصلي: المثل متورداً، والبطل مغترِباً في دراستنا "البطل في المسرح الشعري المعاصر"، ط١، سلسلة "كتابات نقدية" (٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة، يناير ١٩٩١م.

وإذا عرضنا في عُجالة للملامح البطل المغترب في المسرح الشعري، فإننا سنجد
منسحباً من الواقع، محتجباً بكهف نفسه، باكياً اغترابه.

إن "قيس بن الملوح" في مسرحية "مجنون ليلي" لشوقي يُشبه بمحبوبته وابنة
عمه "ليلي"، ويُعلن حبه لها في قصائده، فترفض الزواج منه لأنه ممرد على البناء
الاجتماعي وأعرافه وتقاليده، فيعيش وحيداً طريداً، يُصادق السباع والظباء في
الصحراء، ينسى حظه، لأنه طريد المقادير، طريد الحياة.

قيس: لقد بقيت خففة في السراج

سيلفظها ثم لا ينطق

... طريد المقادير هل من يجيـ

سرك منها سوى الموت، أو يمنح؟

... طريد الحياة، ألا تستقر

ألا تستريح ألا تمجج؟^(١)

وفي وحدته القاسية تكون لهاته غريباً وحيداً، إلا من راوية أشعاره "زياد"،
ومن ظلي سارح بحر به:

قيس: (بحر به ظلي سارح، فيتأمله قليلاً ويتناجيه):

يا ظلي بك من الفتاك بماليه

إذ أنت عان تشتري وتباع

وأباح طفلك مـاعة وطعامه

إذ هن عطشى بالفسلة جياغ

يا قاع كن نعشي، وكن كفي، وكن

قيري، وقم في ماعلي يا قاع

^١ - أحمد شوقي: مطبعة الكيلاني، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ١٢٤-١٢٧.

واجتمع لتأبيني الأطباء، ومن رأى
ميتاً بأسرابِ الأطباء يُشاعُ
أثرى أموتُ كما حيثُ مُشرداً
لا الأهلُ من حولي، ولا الأتباعُ
وأبيتُ وحدي، لا الوحوشُ أو الناسُ
خولي هناك، ولا الأطباءُ رِثاعُ^(١)
و"عروة بن حزام" في مسرحية "شهيد بني عذرة" لهاشم الرفاعي، يصف
غريته هذه بقوله:

أقيمُ غريبَ الدارِ والأهلِ نازحاً
أحنُّ كما حنَّتْ بغصنِ سوانح^(٢)
فهو غريب حتى لو أقام في الديار.
و"الشبلي" في مسرحية "مأساة الحلاج" لصالح عبد الصبور يُخاطب صديقه
"الحلاج" قائلاً: إنهما ليسا من أهل الدنيا، وهذا يكشف عن غريتهما المروعة،
وإحساسهما الحاد بها:

الشبلي: يا حلاجُ اسمعْ قولي
لسنا من أهل الدنيا حتى تلهينا الدنيا
.. طرنا بجناحين
ولمنا أهدابَ النورِ
هل تبصرُ عندئذٍ من قلبِ غمامتنا القضيّة
إلا أشباحاً حائلةً تدوي في وهجِ العرفانِ

^١ -المصدر السابق، ص ١٣٠.

^٢ -هاشم الرفاعي: شهيد بني عذرة، الزقازيق ١٩٥٥، ص ٤١.

وظلالا زائلة لا تمسكها الألفان؟^(١)

و"الشاعر" في المسرحية التي تحمل نفس العنوان لأنس داود، تمثل البطل المغترب خير تمثيل، (وهي مكتوبة في عقد الثمانينيات، العقد الذي أنتج مجموعة "طائر الشمس" التي تناولها)؛ فالشاعر نافر من أمه التي تمثل الأسرة والبناء الاجتماعي، إن أمه تفرح بعودته من القاهرة، وتعهده بالرعاية، فيقاطعها في نيرة مرة ساعرة:

الشاعر: كما ترعين كناكيتك يا أمي

مزروعة التدجين الأيديه^(٢)

البيت، الأسرة والزوجة، والأولاد

العادة، والعرف

يحكمنا الأسلاف

من جوف القبر

لا يا أمي .. كبير النسز

انطلق النسز

ما عاد يطيق الأسز

أبحث عن وجهي في هذا العصر

عن قانون ينبع من ذاتي^(٣)

وهو نافر من الشيخ الذي يمثل السلطة الدينية:

^١ - صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٧، ٢٨.

^٢ - هنا التدجين أيضا، تمارسه الأسرة عند أنس داود، ويُمارسه المجتمع عند محمد مهران السيد.

^٣ - أنس داود: الشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م، ص ١٠٧.

الشاعر: (منفجراً في ضيق) اسكت .. اسكت

ثرت .. وأكثرت

أنت تطاردني في كل سبيل

حتى في جوف البيت

تحمل كالرشاش مكيّر صوت

وتصوب في أذني فوهة المقت^(١)

وهو نافر من الشرطي الذي يُمثل الحكم، وأداة الضبط الاجتماعي والالتزام،

ولذا فهو يكره كما يقول:

شارقة، قامته، بسمته المفتعلة

نظرته النارية

في أرغفة الخبز

وأوردة الباذنجان

وبالوعات الطرق الطافحة

وأمعاء المدن الميتة المنسية^(٢)

كما ينفر من التاجر الذي يُمثل الثروة المتحكمة، والتملك لكل الأشياء التي

تقهر أرواح البسطاء^(٣)، ومن ثم يحس بالغربة والسأم:

ملتّ روحي الأشياء

وسنمت اللعنة

أغرب ما فيها

^١ -المصدر السابق، ص ١١٢، ١١٣.

^٢ -المصدر السابق، ص ١١٤.

^٣ -المصدر السابق، ص ١٠٩، ١١٠.

أنك تلقى نفسك مزجوجاً بين برائتها
مطحون الرغبة
حتى لا تدرك من أنت
ولماذا جئت
وإلى أين تسير^(١)

ويُفضي الإحساس بالغربة إلى الموت عشقاً: "قيس بن الملوح" في مجنون ليلى
لشوقي، و"عروة بن حزام" في "شهيد بني عذرة" لهاشم الرفاعي، وإلى الموت شقاً
"الحلاج" في "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، وإلى الموت انتحاراً "صالح" في
"الشاعر" لأنس داود.

(٣)

إن بطل محمد مهران السيد في هذه المجموعة هو صوته هو.
وهذا يؤدي بنا إلى تساؤل مشروع:
لماذا قدّم الشاعر نفسه بطلاً من خلال قصائده الغنائية في هذا الديوان ولم
يقدم نصاً مسرحياً، يطرح "البطل" من خلال رؤاه؟
والإجابة سهلة: إن المعركة احتدمت في الواقع المصري في العقدين الأخيرين،
وأسفرت عن شراسة الواقع الذي لم تعد تُجدي مواجهته من خلال قناع مسرحي،
وإنما لابد من مواجهته وجهاً لوجه، دون مواراة^(٢).
ومن ملامح هذا الواقع الشرس، كما تُنبئنا هذه المجموعة:

^١ - المصدر السابق، ص ١١٧، ١١٨.

^٢ - وقد فطن لذلك الراحل يوسف إدريس يوم أن امتنع عن كتابة القصة في العقد
الأخير من حياته (١٩٨١-١٩٩١م)، وأخذ يكتب مقالاته تحت عنوان "من مفكرتي" في
الأهرام، وعلل ذلك بأن الواقع يريد مواجهة صريحة دون قناع فني.

١- ضياع دور الشاعر:

لقد كان للشاعر دوره الأسمى في مجتمعه، وقد عرف مجتمعا العربي منذ الجاهلية للشاعر مكانه. تقول الدكتورة بنت الشاطي: "المجتمع العربي في ذلك الزمن البعيد قد حدد للشعر مهمته، وهي التعبير عن الجماعة، كما حدد للشاعر مكانه حين وكل إليه القيادة المعنوية لقومه، وبقدر ما كان لهذه المهمة من جلال وعطر كانت القبيلة تحتفل بنموغ شاعر فيها، وتتقبل التهنته فيه، وتعدده ذخيرة مجد وقوة لها ... وكان اعتزاز القبيلة بشاعرها أكثر من اعتزازها بالفارس الذي يحمسي الحمسي بسيفه ... دفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادة وجدانية، تبت في أبنائها روح المروءة والنحدة وإباء الضيم، وتحذوهم في صراعها من أجل الوجود والبقاء"^١.

ولكن الشاعر فقد هذه المرتبة حينما لم يعد صوت صاحبه، بل صوت سيده، وتحول من طليعة في الركب إلى "حذاء" يلبسه السيد، وهي صورة قاسية (مسح ما يُصاحبها من المهانة)، ولكنها مُبررة، لتعمق فينا رفض الشعر الذي يكون على هذه الشاكلة:

دَهْنَتْ رِيحُ بُغَاثِ الشَّعْرَاءِ
لَمَّا صَارُوا أَقْفِيَّةً وَدِلَاءً
لَمَّا انْقَطَعُوا
مِنْ حَجَرِ الْخَصِيَّانِ عَطَايَاهُمْ
أَوْ دَفَعُوا الْجُزْيَةَ مِنْ لَحْمِ الْفُقَرَاءِ
صَارَ الْوَاحِدُ مِنْهُمْ
نَعْلًا مَهْتَرًا

^١ - بنت الشاطي: قيم جديدة للأدب العربي، ط١، دار المعرفة، القاهرة، أكتوبر ١٩٦١م، ص ١٩٨.

أو

في أفضل حالات البيع حذاء^(١)

لقد صار الشاعر يدفع جزية سكوته لسيده قطعاً من لحم الفقراء، وهي صورة بارعة في المفارقة، ثرنا كيف صار الشاعر في زماننا يخدع الناس بنبوءاته الكاذبة، وصمته غير البليغ، حينما يجب أن يصدق بالتمرد والاحتجاج.

٢- قبح الواقع:

لقد كشف الواقع عن سواته، فأصبح قبيحاً بلا رتوش:

قد شاخت الأشياء في كنف الغواني

وتقوست قامات أعمدة الأمانى

لم يبق في كسب الكهانة ما يُثير

إلا المواجه

وتكشفت سوءات دجالي الصوامع^(٢)

وهي بكائيات حزينة ترثي في واقعنا رجالاً كالغواني شاحت الآمال في رحابهم، وتكسرت قامات الأمانى، فإذا بحث ما قاله عنهم بعض حُثَمائهم من "الكهنة" أرباب الأقلام، وتكشفت لك سوءاتهم عن كل قبيح!

فهل الزيف طمى وعم وانعدمت الرؤية الصحيحة أمام هؤلاء؟!

كثيرة هي المرافىء اللصوص

كثيرة هي الخوائف التي بلا فصوص^(٣)

٣- موت الأحلام القديمة:

١- محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص ٦٥.

٢- المصدر السابق، ص ٨.

٣- المصدر السابق، ص ٢٨.

لقد ماتت الأحلام الجميلة والأمني العذبة التي غنى لها محمد مهراڤ السيد
وزملاؤه الرواد، فقد كشف العصر عن سواته كما قدّمنا^(١)، وتلا هذا القهر هزيمة
مروعة أمام إسرائيل (أسماءها فلاسفة النكبات: نكسة)، ومن ثم فهو يرى النيل (رمز
التجدد، والشعب، والتشبث بالأرض) عجوزاً، مبتعداً عن الجذور، حتى لا يُمارس
فعالياته في الإنبات والإثمار:

من أبعدَ النهرَ العجوزَ عن الأصابع
وعن الجذور؟
من ذا الذي أغراه بالصّفّ الأخير؟
أم حَيَدُوهُ فلا يثور ولا يُمانع؟!
وأنا الذي عايشتُه يقظانٌ في كلّ المواقعِ
وعرفته، والنجعُ منكفئٌ عليه ..
يُذيبُ فيه مرارةَ الصّارِ ..
في ليلِ المواجهِ^(٢)

ووراء موت الأحلام والأمني القديمة نلمح رؤيا كابوسية يُحيط بها وعسى
الشاعر، لكن قدرته لا تستطيع لها دفعا، فكيف له وحده في "عصر التدجين" أن يمتنع
الغربان، والمرايين، والخراشيت التي تجتمع جميعاً على الاقتناص والقرار؟
فهرّ من الغربانِ يحتضنُ المدى
فأليثُ هنا..
حتى تُغني الشمسُ ثانيةً، وتفتحُ الكوى

^١ - كان محمد مهراڤ السيد من أول الذين أحسوا بهول نكبة ١٩٦٧م، انظر ديوانيه

الشمس في الحداثق، وكثرة لا أعترف عنها.

^٢ - محمد مهراڤ السيد: طائر الشمس، ص ١٢، ١٣.

قد ضاع منا البعدُ، واشتبكتْ خيوطُ شصوصنا
وتصادمتْ أحلامنا

ولكلِّ "مرءٍ" ما نوى

ونيلَ لنا .. ونيلَ لنا .. ونيلَ لنا ..

من كلِّ فاصلةٍ تباعدُ بيننا

أمديني هذي، وسكانُ الشواهِقِ أهلنا

من حطَّ في الليلِ المُقامِ فوقنا

أيُّ الحشاشِ قد تَنامتْ تحتنا؟

من أيِّ مُنعطفٍ أتى

هذا القطيعُ من الخراثيتِ الغيبِ حولنا

ونيلَ لنا .. ونيلَ لنا .. ونيلَ لنا ..^(١)

وتكراره جملة "ونيلَ لنا" تُذكرنا بحمل "الندب" القصيرة في "العدوذة" المصرية، وكأنه يتعزى عن ماضٍ لا أمل في رجوعه، فقد أضعناه جميعاً، أو شاركنا جميعاً في ضياعه بسكوتنا، وحسن نيتنا، وعدم مواجهة أوجه القصور فيه وفيها. لقد كان محمد مهراڤ السيد من الشعراء القلائل الذين رأوا، وحفروا مسن وقوع الكارثة:

هنا

حيث يخلو لأيدي الخفاء الزنا

ويُفرخُ في القشِّ فقسَّ رديء

ويطفو على السطحِ شعرُ الصبايا، وغريُّ الأراذلِ

وفجرُ العيونِ التي استلَّ منها النقاءُ الصديق

^١ - المصدر السابق، ص ١٨، ١٩.

لِيَايَ اللّصُّوصُ مِنْ لَا يُفِيقُ
فِي سَلَكُنَا خَرَزَاً مِنْ رَقِيقِ
تَضِيغُ الْمَسَافَاتُ مِنْهُ
وَيَرْتَدُّ عَنْهُ الشُّرُوقُ
وَيُطْعَمُ تَارِيخُهُ فِي انْطِقَاءِ اللَّيَالِي الَّتِي لَمْ تُحَدِّدْ لَهُ مَوْطِنًا!
يَحْطُّ بِنَا الرَّحَّلُ بَعْدَ انْقِضَاءِ الْقُرُونِ بِوَادِي الْعَوِيلِ
فَلَا شَيْءَ بَعْدُ، تَفْدُّ إِلَيْهِ الْخَطَا الْقَاحِلَةُ^(١)

ولكن رغم رؤيته وتحذيره، هاهي تقع وتكرر، في غزو لبنان واحتلاله نحو
ثمانين يوماً (صيف ١٩٨٢م)، ومن ثم فقد أصبح الشاعر يشك في قدرة الرؤية أن
تفعل شيئا، أو أن تحرك الكلمة موتاً عاماً، أو أن يكون للشعر جدوى في هذا
الواقع الذي يُحاصرنا كالكابوس، يقول في أبيات متفرقة — من قصيدته "بطاقة
اعتذار" — التي ألقاها في مهرجان "شوقي وحافظ" (أكتوبر ١٩٨٢م) —:

*انْفِرْخِ والمصائبُ كاسحاتٌ ونُقْصِفُ والدُّنَا .. قَتْلٌ وَحَرْقٌ؟
*ونشمخُ والشراذمُ في دمانا نُهَوِّدُ ما تشاء .. وتسترِقُ؟
*كتائبٌ لا يمرُّ بها ضميرٌ ولم ينبضْ بها للأرضِ عِرْقُ!
*أعربٌ نحنُ حقاً أم مطايا لِيَايَ لَا أَصْدُقُ يَا دَمَشَقُ^(٢)

وكانه يجلد نفسه، ويجلد قومه بهذه القصيدة التي يُعارض بها رائعة شوقي في
دمشق والتي مطلعها:

سلامٌ من صبا بردي أرقُ ودمعٌ لا يُكفِّكُفُ يا دمشقُ

^١ -المصدر السابق، ص ٤٥، ٤٤.

^٢ -المصدر السابق، ص ٥٢، ٥١.

والمعارضة هنا، تعني مفارقة بارعة، طرفها عصر شوقي الذي كان يحق ويغبط ويتمزق إذا ديس كرامته في أي طرف من أطراف دنيانا العربية، وطرفها الآخر عصر محمد مهراڤ السيد "العربي" — عصرنا — الذي يرى إسرائيل تحتل لبنان أكثر من شهرين فلا يثور، ولا يتحرك.

٤- جهود المجتمع، وعدم قبوله للتجديد:

هذا المجتمع المحافظ، الذي لا يميل إلى التجديد، والتوجس من أي فكر قبل مناقشته، يجعل الشاعر أكثر إحساساً باغترابه. فهاهو في السابعة والخمسين من عمره (١) لا يستطيع أن يقول ما يحسه وسط مجتمع يتحصن بالغابر، ويلوذ بالماضي، ويغلق أبواب التاريخ في وجه المستقبل:

فأنا،

لا أضربُ فأساً في حقْلِ محروثٍ
لا أضربُ من غيرِ إنائي،
حتى لو كان الآخرُ من ذهبٍ موروثٍ
أَتَجِدُّ كلَّ مساءٍ في شرتلقي،
ألفظُها الفجرَ .. لأشرقُ في دنيا الناسِ
بعيداً عن هذا الشعرِ المهموسِ
يا الله ..

هذا اللام لا يعرف شيئاً عن وَجعي المتجدد
وكموفي .. حتى لا يُعديني المعتاد .. المكروور .. المتبلد
أتمنى، لكني لا أعرف كيف أغرّد

١ - أثناء كتابة القصيدة، أما الآن فهو في الرابعة والسبعين (١٩٩٢م) أطال الله

عمره.

أحيلني طاردها الشطّار وأرداها البصّاصون
حاصرها الصمتُ الأسمنّي، وهذا الصّفْ المُتردّد
أجلّ قارورة أشواقِي الزُّربحية نجاً
أتمجّعها، وهماً .. وهماً
من يدركُ آثي في الدّركِ السابعِ والخمسينِ
أمضي فوق الحافة
النقطة الأوراق الجافّة^(١)

بقي أن نقول: إن اغتراب الشاعر المصري (منذ مطلع الثلاثينيات إلى الآن) كان يُفضي بقناعه المسرحي (بطله) إلى الموت، أو الشنق، أو الانتحار، ولأن محمد مهران السيد لا يريد هذه النهاية لقناعه، ولأنه يحتفي بالحياة، ولأنه له قضية اجتماعية (هي الانحياز إلى البسطاء الذين لا صوت لهم)، .. لهذا كله آثر أن يتعد عن الشكل المسرحي، وأن يصوغ رؤيته في غنائته المباشرة (إنه صوت الشعب، والشعب رغم ضياعه، أو الظلم الذي يحيق به، أو تنجيبه .. لا يموت، فكيف يموت شاعره؟).

لقد آثر محمد مهران السيد إذن أن يكتب شعراً غنائياً يواجه به الواقع مواجهة حية، فكما أن الواقع شرسته بادية وكاشفة عن سؤاتها، فليواجه هذا القبح بالغناء، وهذا سلاحه. فليواجه القبح وكل مظاهر السقوط والقنوط وجهاً لوجه، دون قناع.

لقد رأى "طائر الشمس" الحقيقة، وكانت رؤيته فاجعة موجعة، أشبه بالرؤى الكابوسية، لكنها كانت صادقة وحقيقية، وحسبه هذا.

^١ - المصدر السابق، ص ٧٨، ٧٩.

"تغريد الطائر الآلي": الرؤية والأداة^(١)

(١)

كانت ((مسافر إلى الله)) مجموعة أحمد فضل شبلول الأولى، مناسبة للتأمل في تجربة شاعر جديد، قادر على أن يؤنس جمادات الطبيعة، فترى (سلام الشمس) و(أسرار الحرف) و(أحلام الماء) بل نتقدم خطوة، فنرى البحر كائنًا حيًا، صديقًا للشاعر في رحاب الإسكندرية الأم الرؤوم:

هذا يحرك يفتح لي قلبه

هذا موجك مدّ الزبد الدافئ سترًا فوق

هذا رملك تير أتوسد أفقه

هذا فجرك يوقظني قبل صباح الديكة^(٢)

لقد استطاع هذا الشاعر أن يحرك الجمادات ويونسنها، لا كما يفعل الرومانسيون، وإنما امتزجت عنده الجمادات بالمعنويات، والسذاجة والبراءة، والإيحاء بالفطرة الشعرية، فتتخلق كائنات شعرية جديدة في منطقة ما بين الشعور والواقع. يقول في قصيدة ((نشيد القرون)):

هناك على المنحنى

^١ - نشرت على حلقين في صحيفة "رسالة الجامعة" التي تصدرها جامعة الملك سعود بالرياض، قسي العدد (٦٢٩) ٤/١٠/١٩٩٧م، ص ٦، والعدد (٦٣١) ١٨/١٠/١٩٩٧م، ص ٥. كما نشر في مجلة "البيان"، العدد (٣٣٠)، يناير ١٩٩٨م، ص ٩٧-١٠٤.

^٢ - أحمد فضل شبلول: مسافر إلى الله، الإسكندرية: كتاب فاروس، مايو ١٩٨٠م، ص ١١.

تضيءُ السنون
ويصعدُ خلف المدى
سؤالُ السكون
ويشدو لسانُ الدُّرَى
ويقفزُ طفلاً العصور
وعينُ المساءِ تهاذنُ عينَ الليالي وراءَ الهجير
وفي الليلِ يبحرُ صوتُ ارتعاشِ الدُّهور
وفي الفجرِ يجري الندى في مسامِ الحياة
فتنمو جبالُ الشُّموسِ
وتُبنى سماءُ النهارِ

من أجل محاولة لتذوق هذا الشعر عليك أن تدخل عالمه، بقلب شفافٍ مستعدٍّ لتقبل الأشياء الجديدة. فهناك يتألف في بواكير شيلول، مالا يتألف في الواقع: يتألف المنحنى، والسنون، والمدى، والسكون. ويشدو النُرا بمولد الإنسان الجديد الذي حلمت به العصور الأولى. والليالي التي يتقن بها الشعراء، محبذين سمرهتسا، أو شاكين سهدها، أصبحت ذات عينٍ مترقية لهذا الإنسان الجديد، الذي يقفز قفزته المرتقة من الظلام إلى الفجر، فتبدأ حياة جديدة هي حياة هذا الإنسان المتجيش باكتشافاته وعلومه، فيصنع المدنية، وتُبنى الحضارة:

فتنمو جبالُ الشُّموسِ

وتُبنى سماءُ النهارِ

لقد كان الشاعرُ الحديثُ دائما متوجساً من كائنات الطبيعة (الأخرى) يتوحد بها، ويشتاق إليها، ويرى أنها أمه، وأنها جزء منه. لكنها — في الوقت نفسه —

الآخر الذي يُعَذِّبه، ويدفعه إلى الموت في النهاية. ولعل قصيدة الشاعر اللبناني فؤاد
رفقة توضح ذلك، فإنسانه جزءٌ من مفردات الطبيعة، بل هو ابن لها:

على حدود الغاب في
أواخر النهار
ولدت من سحابة
يحبها البذار
ولدت في مسافة
تفصلُ الحجار
بنجمةٍ غضراء في الحجار

وعندما انزلتُ من محاجر الستار
تطلعت عينك ، ماذا
لم تكن بعيدة
مسالك المزار
حضنتها، عرفتها قرية
من أرضها الثمار.^(١)

لقد ولدَ إنسانٌ من سحابة، حيث الطبيعة متحلية في النص: الغاب، أواخر
النهار، البذار، الحجار، نجمة، الحجار، الثمار... لكنَّ إنسان فؤاد رفقة مطارِدُ من
هذه الطبيعة، حزين كحزن الرومانسيين. ينطلق في بحاله لايلوي على شيء. قد
يحطّم بعض العوائق التي تقف في طريقه، لكنه وحيد لا يتلف مع الناس الذين همّ:

^١ - فؤاد رفقة: أربع قصائد ١- رسالة من البيت، مجلة (شعر) السنة الخامسة،
العدد (٢٠) أيلول ١٩٦١، ص ٥٦.

غريبة وجوههم، لغاتم
تمرُّ في طريقهم

....

تموت في أواخر النهار (١)

إن علاقة إنسان فؤاد رفيقة — الذي اخترناه نموذجًا لقصيدة التفعيلة
الرومانسية — يجد العوائق التي توصله إلى نهايته المحتومة، فقشرة النهار تضيق، ووجه
الرحيل يملأ الأفق فيصيب القلب بالدوار، وهو يحس بوحدته وغيبته وعدم وجود
مايكي عليه، فكان إنسانه هو ((البطل الوغد)) الذي يريد أن يحقق ذاته كجزء من
الكون، فلا يجد إلا ((الآخر)) الذي يريد أن يعوقه عن الانطلاق، وتحقيق ما يريد،
فتكون حياته قصيرة كحياة غار بين ظلامين !.

إن علاقة الشاعر الرومانسي بالطبيعة على الرغم من انطلاقه منها، واحتوائه
لها، وولفه بها أصبحت في الشعر الحر في نماذجه التفعيلية علاقة هشة، ذات قشرة
خارجية لا تنفذ إلى الصميم، ومن ثم فهي محكومة بنظرة وجودية ضيقة، تفترض في
الآخر أن يكون جحيمك، وأن يكون وجوده عاملاً في إقصائك نحو العدم، أو نحو
الموت المبكر.

لكن أحمد فضل شبلول منذ ديوانه المبكر ((مسافر إلى الله)) كان منطلقاً
وجدائياً من حب الآخر، والتكامل معه، ويمكن أن نرصد ذلك في أكثر من نص،
لكننا نتوقف عند ((إضاءة الماء)) حيث يقول فيها:

الماء خليلي

منذ اليوم الأول من أيام الخلق

والموج رفيقي

١ - السابق، ص ٥٦.

منذ دوائر تكوينات الأرض
والرملُ صديقي
منذ بداية ترسيمات الضوء
والشمسُ طريقي
نحو الحب ،
ونحو الدفء ،
ونحو الشوق .

فعالي يا أزهار العشق
كيما نتسامر بين دووب الفجر
وقادي يا أغصان الماء
كيما نتلاقى فوق سماء الصحراء
فالماء اليوم حبيبي
والماء الآن شريكي
وسيبقي الماء قصيدي
حتى آخر عطرٍ من أنفاسٍ الشعرِ
وحق آخر قطرة
من قطرات الروح (١)

نرى هنا الصداقة بين الشاعر والماء، وهي ليست صداقة عابرة، وإنما هي
توأمة منذ أن خلق الله آدم، بل قبل أن يخلق آدم. وتمتد الصورة من الماء إلى تدفقه،
حيث يختار لفظة الموج، ويخبر عنها بأنه رفيق. وتقتضي الرفقة الملازمة، مع الحب
والإغراء والبوح بمكنون القلب. وكأن الشاعر هنا يتمهى مرة ثانية مع دوائر

١ - أحمد فضل شبلول: مسافر إلى الله، ص ٢٨، ٢٩.

تكوينات الأرض، فيعبر بلسانها، وتمتد الصورة لتتضم في أطرافها: الرمل، والظنوء، والأزهار، والدروب، والأغصان، والصحراء... فلا تغمس بنفوس من معنى، ولا ينبس كلمة، وإنما تشعر أن هذا النص يعبر عن نفس مؤمنة موحدة، تناغمت مع الكون، وسبحت بعظمة الخالق عز وجل {وإن من شيء إلا يسبح بحمده} (الإسراء: بعض الآية 44).

(٢)

انطلق شبلول، من أنسة الكائنات في ديوانه الأول إلى أنسة الآلة في ديوانه الجديد «تغريد الطائر الآلي» الذي يضم ١٨ (ثمان عشرة) قصيدة، فترى الحاسوب يحاطب الشاعر، بل أنه لا يمتلك قدرته الفنية على الرؤية والكشف، وأن روحه «لا حظ» دلالة اللفظ فقد أصبح الحاسوب عند شبلول، إنساناً بل يفعل له روحه والتواقفه وأعماله وقدراته الممنوعة لا يستطيع أن يجاري قدرات الشاعر:

جلس الشاعر فوق نوافذه

أرسل كل أوامره ..

للحاسوب

أرتجف الحاسوب وقال:

يا لطيف الله ...

كيف أتجىء إليك من الأفاق تميماً

وأ كحل شائلي

بلموع (ملقائي) ...

لطفاً يا الله

فغار الأرهام

يفت كل غلاياي الضوئية

... ٥ آ

روحي لا تسمو لخيال الشعراء
أدركني بزجاجة ماء
ذاكرتي تفقد قوتها
وخيو طُ براجمها ..
نقصاني .. أمراً .. أمراً ..
.. غيظاً .. غيظاً ..
تعلن ثورتها. (١)

إنك تحس بصدق الشاعر في التعبير عن الحاسب الآلي الذي أصبح إنساناً يتلقى الأوامر، ولكنه يرتجف لأنه لا يستطيع أن يجاري قدرة صاحبه على التخيل والرؤية، بل أصابه العصرُ بأمراضه وضغوطه، فأصبح تعيساً تدمع عيناه، ويطلب من اللئ أن يلفظ به لأنه يشعر في حضرة الشاعر بأنه يفقد ذاته، وعلاياه تنفتت، فهو لا يملك القدرة على السمو الروحي ليستجيب لخيالات الشعراء، بل يشعر بأن ذاكرته تفقد قدرتها على الاستيعاب، ويطلب كوب ماء عله يستجمع شتات نفسه! لقد أصبح الحاسوب كائناتاً حياً، له أشواقه، وعذباته، وجراحه، وأصبح إنساناً مثقلاً بالفقد، وتغيب عنه الاتسامة (هل نمامي الحاسوب هذه المرة في شخصية الشاعر أحمد فضل شبلول، فأصبح غريباً، بعيداً عن الماء والموج، والرمل، وشواطئ الإسكندرية.. فأصابته عدوى النعاسة، وأصبح يشعر أن ذاكرته .. ذاكرة الماء .. تفقد قوتها؟).

^١ - أحمد فضل شبلول: تغريد الطائر الآلي، الزقازيق: سلسلة أصوات معاصرة، العدد (٣٣) ١٩٩٧، قصيدة الشاعر والحاسوب، ص ١٠، ١١.

لعل لحظة الكتابة، التي هي لحظة مفارقة لقراءتي هذه، قد استجاشت في نفس شاعرنا حميته لمواجهة لحظة الكشف، فأراد أن ينقض على الحاسوب (ليته رثى له) الذي كشف صورة شاعرنا أماناً، فانطلق في لحظة دفاع رؤيوي عن نفسه:

قال الشاعرُ :

اغْرُبْ عن وجهي

فبرامجُ ضعيفك

لن تؤذي

وذئبتك . .

ماتصّها

أطلقتُ قصائدَ روحي . .

موسيقى شعري

لنطارِدقاً ...

إن فعل الأمر هنا لا يكشف عن قوة بقدر ما يكشف عن ضعف أصاب الروح، ووهن أصاب القلب.

(٣)

تتميز هذه المجموعة الشعرية ((تفريد الطائر الألي)) لأحمد فضل شبلول بطابع خاص، وهذا نادر وقليل في الشعر العربي الحديث، وهو أنه — كما سبق القول — يؤسّس الآلة، ويجعلها تتجاوب، وتحس، وتشعر. وهو يعي مايفعله وعياً شعرياً، فقد سبق أن كتب مقالة عن (الشعر والمنحز الآلي والإلكتروني) قال فيها ((إن الاتجاه الشعري في عصر التكنولوجيا والنضاء يتميز — في رأيي — عن اتجاه الشعر السابق في وصف المخترعات الحديثة، فهذا الاتجاه الأخير، اتجاه الوصف، يتناول الظاهرة من الخارج، ولا يقترب منها، ولا يرصد وقعها على المشاعر الإنسانية، فمجرد وصف

غواصة أو سيارة أو طائرة من الخارج ليس له أي هدف سوى التعريف بالمنحز وشكله الخارجي وكيفية استفادة الإنسان منه. وهنا تبرز الذهنية وتحلّى عن مثل هذا الوصف، الذهنية التي تعني التخطيط المسبق للعمل الفني وتوجيه مساره وفقاً لهذا التخطيط، الذهنية التي تتمثل في انعدام التلقائية والصدق وعدم الكشف الحقيقي عن هموم الإنسان وتطلعاته ورصد مشاعره والتعبير عن انفعالاته)) ويمضي الشاعر قائلاً في مقاله ((أما الاتجاه الشعري الجديد (يقصد اتجاهه هو في تعامله شعرياً مع المنحز الآلي والإلكتروني) الذي نحن بصدد الحديث عنه، فإنه يدخل إلى قلب المنحز... ويحاول أن يسير أغواره ويرصد مشاعر الإنسان وانفعالاته تجاهه وكيفية تفاعله معه، وهل يتقبله وجدائاً باعتباره واقعاً حياتياً يتعايش معه، أم يرفضه ويقاومه؟.. وهل هذا المنحز سيحط من قيمة الإنسان أم سيُعَلّي من إنسانيته؟^(١)).

إن أحمد فضل شبلول يمي أنه يختلف عن سابقه، فإيليا أبو ماضي حينما كتب قصيدته (الطيران) يتعجب من قدرة ابن آدم الذي يسير على الأرض، ويسبح على الماء، وصار يطير في الفضاء فوق السحاب، وهو كالعنقاء، لولا أن العنقاء خرافة... الخ:

فهو في الماء سابح وعلى الغيب سراء ماشٍ وطائرٌ في الفضاء
تَحَبَّذَ الجنَّوْءَ ملعباً ثم أمسى راکضاً في الهواء ركض الهواء
فهو فوق السحاب يحكيه في مسرّاه لكنّه أخو عيلاء
وهو بين الطيور تحسبه العنقاء لولا استحالة العنقاء^(٢)

^١ - أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت .. أدباء المستقبل، مقال "الشعر والمنحز الآلي والإلكتروني"، الرياض: دار المعراج الدولية للنشر، ١٤١٧هـ، ص ١٥٣.

^٢ - إيليا أبو ماضي: ديوان أبي ماضي، بيروت: دار العودة (د.ت) ص ١١٥.

إن إيليا أبا ماضي مبهور بالمنجز الآلي في استخدام الطائرة، وما فعل أكثر من تشبيهها بالطير! لكن شللول في تجربته الشعرية مع المنجز الآلي يعني أن هذا ((المنجز يتسلل إلى حياتنا اليومية ويتحكّم في إيقاعها، ويختصر من الزمن. هذا الزمن السّذي هو أشدّ العناصر الحياتية وقمًا على النفس البشرية)). ومن ثمّ فإن الزمن السّذي تختصره الآلة، يعيد الشاعر تشكيله من خلال محاورته مع الآلة التي إن استحابت له مرة، فهي لا تستطيع أن تحاذيه مشاعرًا دائمًا، فهو الذي وهبها هذه القدرة، ومن المستحيل أن تبادر هي.

يقول في قصيدة ((عتاب من سوالب الأسلاك)):

منحّتها السرور والفضب

منحّتها اللعب

وهبّتها الذكريات

سألتها ..

تخزين كلّ لحظة ..

تقرّ بالشموس والنفوس

تسجّل أجمل النواحي

وأفخم المعاني

وأروع الأغاني

فَعَاتِبَتْ

سوالب الأسلاك عاتبت

تراجعت ..

وأصبحت حديدًا

(آه ..

من الحديد عندما يحون)

تَبَرَّمَجَتْ ..

تَحُولَتْ جليداً (١)

لقد أصبح المنحز الآلي (كالسيارة، والطائرة، والحاسوب، ...) ((شريكاً كاملاً مع الإنسان، ويختصر زمنه الخارجي)) (٢) يسرُّ الإنسان منه، أو يفضّض عليه، يحمل له الذكريات ... لكنها غير قادرة على إعادة الزمن المفقود، والمعاني الضخمة، والأغاني الرائعة ... إنها قادرة على البوح حينما تنماهى في الشاعر، فينطلق باسمها، ويعبر عنها، لكنه حينما يطلب النطق والبوح، تظل غير قادرة. ومن هنا نجد أن بعض قصائد هذا الديوان أكثر قرباً من التعبير عن الرؤية الرومانسية التي تستجلي المخبوء في القلب والمشاعر، حتى وإن استخدمت ألفاظاً أقرب إلى اللغة اليومية (التي يتعامل بها المثقفون). يقول الشاعر في مفتتح قصيدة ((الشاعر والحاسوب)):

دعِل الشاعرُ صندوق الحاسوب

وقال :

افتحْ خانات الأسرار

واجمعْ كلَّ بنات البحرِ الهذارِ

وتحمسْ أنباء القلبِ المبحرِ في الظلمات

فعدوي الآن يقاتلني

بالمعلومات

فكلماته (صندوق الحاسوب، افتح، خانات، اجمع، عدوي الآن يقاتلني بالمعلومات) ظاهرها ألما لغة جافة أقرب إلى لغة العلم، لكن الصياغة أضفت على

١ - أحمد فضل شبلول: تغريد الطائر الأكي، ص ٢٢، ٢١.

٢ - أحمد فضل شبلول: "الشعر والمنجز الأكي"، مرجع سابق.

هذه الكلمات بُعدًا جماليًا، فدخول الشاعر صندوق الحاسوب يحمل مفارقةً، وسؤالاً
يفاجئ القاريء: هل يجعل الحاسوب من الإنسان آلة؟ وأي إنسان هنا؟ إنه
الشاعر. وهل يتخلى الشاعر عن أحلامه وغنائيه وذاتيه ليكون جديرًا بدخول
صندوق الحاسوب؟ أم يُعدّل الشاعر من الحاسوب ويؤنسه؟ وكلمة (خانات)
حينما أصبحت في سياق جملة مقولة من الشاعر: افتح خانات الأسرار، كأنما الشاعر
هنا في مقابل هذا العملاق العصري، الحاسوب يحس بعلمه. إنه هو الأمر بفتح
خانات الأسرار حتى يرى هل كان صندوق الحاسوب جديرًا بالدخول.. أم يحسن
النكوص والتراجع.

وهكذا فإن الصياغة أكسبت هذه الكلمات العلمية قدرة جديدة على الحياة
والإشعاع في داخل النص. وقد استخدم الشاعر في نصوصه التي يضمها الديوان
حوالي مائة وثلاثين كلمة لم تشعر بغربتها في معظم الأحيان، وأصبحت في داخل
السياق لينة في البناء يصعب انتزاعها، لكنها في بعض الأحيان تفقد هذه القدرة
وتظل غريبة، تصدم القاريء — ولعل الشاعر يقصد ذلك — أي يقصد (أن تبقى
الكلمة العلمية محتفظة بمعناها العلمي، لتقل لك شيئاً من الصراع الحضاري — أو
مع الحضارة ومنحازتها — الذي يعيشه الفرد العادي) حيث يحتمل المنحاز الآلي على
روح الفرد — أحياناً — فلا يجد منه فكاً كما!

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان ((جرأي)) والجرأي هي الوحدة العالمية الحديثة
لقياس الجرع الإشعاعية، كما جاء بمواشي القصيدة:

يخضِرُ الإشعاعُ بكفي
تسقطُ مني حنجرتي
تليّف أفكاري ،
أوردني

وَيَهْجُرْ أَهْلِي
تَتَأَيَّنُ تَفَاحَةُ حَبِي
تَتَكَلَّسُ أَزْهَارُ الْأَرْحَامِ (١)

ويقول في قصيدة ((مَطَايَا لِلْحَوَاسِيْب)):

فلا تنظرُ إلى عيني

ولانقرأ مسافاتي

ولكن ضَعُفُ مفاتيحي

على الإصبع

ولا تنزع

ولا تنفع

بِكُلِّ الْمِلْحِ وَالسُّكَّرِ

فَمَائِي الْآنَ مِنْ غَيْرِ

وَحَطَّيْ دَائِمًا يَعْزُرْ

مناخات ..

وقارات

ومن قصص

إلى قصص

تَمُّهُ الشَّمْسُ

فوق العقل والدافع

أَقِيمُوا مِنْ صُدُورِكُمْ

١٧٧٠ - ١٧٧١

مطايا للحواسيب
فإني يابني أُمّي
أخافُ عليكم
الجهلاء

والدهرا. (١)

لم يستطع التصوير الشعري، في مثل قوله (نمر الشمس فوق العقل والدفستر)
ولم يستطع تناصُّ الشاعر:

أقيموا من صدوركمو

مطايا للحواسيب

فإني يابني أُمّي ...

الذي يستدعي إلى الذاكرة بيت الشنفرى في لامية العرب:

أقيموا بني أُمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميلُ

لم يستطع هذا التناص، وهذا التصوير أن يبعد شبح التثنية الذي يحتمُّ على
هذا النص، ولكن من حسن حظ الشاعر أن مثل هذه النصوص قليلة في ديوانه
(تفريد الطائر الآلي).

(٤)

نقف الآن على أهم العناصر الفنية في الديوان، والتي كان من أبرزها:

١ — وحدة القصيدة: وهي ميزة حققها أحمد فضل شبلول في شعره منذ
البواكير، ومرورا بدواوينه المطبوعة التي سبقت هذا الديوان: "مسافر إلى الله"،
و"يضيح البحر"، و"عصفوان في البحر يحترقان"، و"أشجار الشارع أخواني"،
و"حديث الشمس والقمر".

^١ - السابق، ص ٢٦، ٢٥.

٢ — التعبير الذي يمزج بين اللغة العادية، والصور المركبة التي توحى بحسب التجربة هنا، وهو أنسنة الكائنات. ومن القصائد التي تجمع بين التعبير المباشر، والصور المركبة قصيدته ((عتاب من سؤالب الأسلاك)) فالألفاظ المباشرة (وأكساد أقول العلمية) موجودة، ولكن اللغة التي تستعين بالصورة مشرقة، وغنية، وكثيرة الظلال، وتستوعب الألفاظ العلمية في سياقها، فلانشعر بأنها غريبة أو مقحمة:

الكمبيوتر الذي ..

علّمته الحنان والأمان

عائني

لأنني ..

أدخلت في اللغات والشرائح المغنطة

عواطف الأزهار، والأشجار، والأنهار

وقصة العيون ساعة السحر

ورقصة الأغصان والأحلام والمطر

— أدخلت ..

وأسترجعت

بسمه العيون

إشراقة الجبين

تكبيره الحنين

نداء هذه البحار (١)

ففي الوقت الذي نجد فيه الكلمات العلمية التي تتصل بالحاسوب، مثل: الكمبيوتر (١) — أدخلت (تكررت) — اللغات — الشرائح المغنطة ... نجد أن هذه

١ — السابق، ص ٢٠، ١٩.

الكلمات فَقَدَتْ إشعاعاتها العلمية، وأصبحت جزءاً من النص، داخل سياق شعري جَرَّد هذه الألفاظ من مدلولها العلمي، ومنحها في الوقت نفسه معاني متعددة أخرى، تتعدد وتثرى بقدرة القارئ على الاستجابة للنص والتفاعل معه، وتخلق جواً نفسياً فيه شراكة بين الشاعر/ النص/ القارئ، يتقاطع مع الزمن الذي نعيشه، والذي أصبحت فيه الآلة جزءاً من حياة الإنسان العادي لا يمكن أن يستغني عنه.

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد جعل من ناقته وفرسه (من الحيوان عموماً) صديقاً يثقه لواعجه، ويجعل الحيوان الأعجم يستجيب لمشاعر الشاعر، فلماذا لا يجعل شيلول من الآلة صديقاً عصرياً، وبخاصة أن استجابته للإنسان وقدرته تفوق استجابة الحيوان، وقدراته ؟

٣ — الحركة الداخلية للقصيدة في تغريد الطائر الآلي، حركة ثرية، فيها تعدد الأصوات، والمزج بين الحسي والمعنوي، وفيها تشخيص للآلة، والشاعر في كل هذا يفيد من منجز القصيدة الحديثة في قِصَر المقاطع (أو الأبيات)، وتصير بعض السطور مفردة واحدة تصير قدرتها في الامتداد المطلق، ليترك البياض بعدها وقبلها فرصة للكلمة، لتخلق جدليتها وقدرتها على الإيحاء بالمعنى:

... وأنا ...

يختصر الإشعاع بكفي

تسقط مني حنجرتي

تليّف أفكاري ،

أوردني

وبهاجر أنفي

١ - لا أدري لماذا يستخدم اللفظة الأجنبية ؟

تَتَأَيَّنُ تَفَاحَةُ حَيِّي

تَشْكُلُنْ أَزْهَارُ الْأَرْحَامِ (١)

وهكذا يبقى النصُّ مفتوحاً، ويشارك القارئ في إنتاج دلالاته، ويصير قابلاً للقراءة مراتٍ ومراتٍ.

١ - السابق، ص ٣١، ٣٢.

"ماذا يقول القبس الأخضر؟"

لمصطفى النجار (١)

مصطفى أحمد النجار شاعر من القطر العربي السوري من الجيل التالي لجيل الرواد في كتابة قصيدة التفعيلة، وهو من جيل الستينيات الميلادية، يُشارك في كتابة القصيدة الجديدة، وينشر ما يكتبه في المجلات الأدبية العربية في مصر وسورية ولبنان.. وهو شاعر من جيلنا، عرفناه نغمة حلوة في الشعر الوجداني المعاصر، وفي هذا الديوان الذي يحمل عنوان "ماذا يقول القبس الأخضر" تطالعك زاوية أخرى، مسن شعرة الخلق.. إنه يعني — في قصائده عذبة — عاطفته الدنيئة، فيكتب:

ويجتاز وهم السكون ، ويمضي

بوجه قديم للكون وكوت

وفي وجهه القديم // الجديد بعد قصيدة المقدمة يكون الغناء في قصيدة "الله وقبيل"، ومن خلف هذه الغنائية العذبة نلمح الصراع الدرامي في خوف الإنسان بين نفس طينية تمفو إلى الأرض، وأشتواق علوية تسمو بالإتساق، كي يرتفع عن أوضار الأرض:

الله وانفتحت ألعني المسجرات

حين ارتقت

العين والأضلاع والجسد المسربل بالدهان

صاحت كياناتي فحرت

هل للربيع تقوم دالية الخنان ؟

^١ - نشرت في مجلة "الثقافة الأسبوعية" (دمشق)، العدد (٤٩)، في ١٩٧٨/١٢/٢٣.

هل للربيع المشتهى ..

يرتاع إيقاعُ الزمان ؟

وتستمر النفس الإنسانية في رحلتها المتسائلة عبر متاحف الحسرة وأسراب
الأمل، وتغضي الكلمات المخبئة في تركيبها الجديدة، التي تهر الكيان وتدعوه كسي
يفكر هو الآخر:

هل للسماء يفرُّ من جسدي الضياء

أم فيه ينسكب الضياء

صاحت كياناً في فحرت

لم أذر مركبة الزمان

فيها أنا ؟

أم أنا في تدور ؟

والأرض واقفة تدور

تدور واقفة تدور

وتظل النفس المتسائلة القلقة حتى نهاية التجربة: لقد خلق الله هذه النفس
البشرية، وكرمها على غيرها من المخلوقات، ومنحها نعمة الحياة. فلماذا لا يتطلق
الإنسان ويملأ الحياة بالحرث والتشييد والتعمير؟ ولماذا يوجد القتل المستبدون في هذا
العالم، الذين يكرهون الحياة، ويعملون على نفي الآخر وإلغاء وجوده؟:

يارب أنصفت الوجود

وخلقت إنسان الوجود

لكن يُحيرني سؤال :

من أين أبدأ بالسؤال ؟

(قابيل) يسرقني السؤال !

وفي قصيدته "بطاقة إلى محمد رسول البشرية" نلمح الغنائية الثرة رغم أن الصراع فيها واضح جلي؛ فهو يتحدث عن عصر الغيلان والمستعمرين غاطيا محمدا ﷺ الذي علّم العالم الثورة والحرية، ومن خلال هذا الحوار يستثير فينا الحمية لنسترد القدس مسرى رسول اله — ﷺ — والتي صارت أرضاً يلهو فيها شدّاذ الآفاق مسن "يهود":

يا مَنْ علّمت البشرية

معنى الثورة والحرية

آه .. ماذا أحكي لك ؟

وبلادي جاءتها غربان

...

والقدس .. القدس

أصحت "سوكا" للغيلان !

والشجر الأخضر ...

- أضحى دُخان !

ولا يظل الصراع هامشياً، بل يشتعل فتيل الثورة في الصدور، وتنطلق الأسئلة عن الواقع الذي لا يتغير، والذي تدور فيه كالثيران دون أن تُنجز شيئاً ما له قيمة:

ماذا ؟ أنظّل ندور

لا يجدي الدوران

أنام كسالى نوماً يضجر من النوم

العائق أعمدة الشارع ؟

وفي قصيدة "حدائق حب" يبدأ بهذه التريمة العذبة:

نداءات قلب ، وهف عيون

مواجهيد نفسي طوئها رياح الجنون
هذه الترنيمة الخضراء سرعان ما تشتعل وتتوهج بالصراع الأبدى بين صناع
الحياة الضعفاء المسلمين الذين تضجُّ الصحارى من تشردهم، وتبكي الخيام أحزانهم،
ويتساقطون كالحمام المسالم، تحت أنياب الذئاب التي لا ترحم ضعفاً، وفي الأبيات
إشارة إلى واقع الفلسطينيين العرب الذين ضاعت أرضهم بين أنياب الذئاب::

تضجُّ الصحارى

وتبكي الخيام

وتقرى الدوالي

ويقضى هناك الحمام !

إلى أين تمضي

جباه الرجال الشداد

فهذه الطريق بعيدة

وهذه الذئاب حقودة !

ومما يبعث على الأمل أننا نرى شاعرنا المؤمن ينتصر لبواعث الأمل، فقصي
قصيدة "المحاورة" تكون البداية الأمل:

ملئت بالحنين والحياة

وتكون النهاية الأمل في جنين الثورة المرتقب:

أتمطى لها

أتوالد يا ولدي وطناً وصبا

أنتظر الأمل المحتجبا

وطيور أبابيل الإنقاذ

وفي "حوارية مختزلة" يقول:

من ترى قال انتهينا
بعْدُ لم نبدأ .. حبيبي !

إن هذا الديوان الذي يقع في ٤٨ صفحة من القطع الصغير للشاعر مصطفى
النجار ديوان له رؤية، يطرحها: إن عالمنا الصغير / الكبير مليء بالصراع الذي تسببه
النفس البشرية المليئة بالرغاب والأطماع، ولكن ضوءاً خافتاً يسري من خلال هذه
الأشعار يقول:

ستعرف النفس الإنسانية الراحة، وستعيش في هدوء إذا نبذت الأطماع،
وتوجهت إلى الله.

فهل يقرأ الناس؟

وهل يستمع الناس إلى هذا الصوت الخافت قبل أن تقع الطامة الكبرى؟.

مدخل إلى شعر عبد الله السيد شريف^(١)

١- جراح شاعر:

في شعر عبد الله السيد شريف تلمح شحناً وحزناً متفجراً سببته له مأساته
التي يحياها، فهو بعد أن نَف على العشرين وكان يملاً الدنيا لهواً وجوراً وغناءً ابتلي
بضمور الأطراف وأصبح مقعداً عن الحركة، وقد صوّر معاناته صورة مأساوية في
قصيدة "مهما يكن" والتي يقول فيها:

تكوّر

وفرث، وصوّر

وقل ما بدا لك، قلبي تحنّر

وعقلي تحير

حياتي تقطعت

وحزني تفجّر

وحلم الهوى مات

حلّمي المنور

وساقاي تحي

خطام تكسّر

وكفّاي جني

هشيم تبغّر

^١ - نشرت هذه الدراسة في جريدة "المسائية" السعودية، العدد (٣٤٣٩)، الصادر في ١٨/٦/١٩٩٣م، ونشرت في مجلة "الرافعي" (طنطا)، العدد (٣٢) - فبراير ١٩٩٦م (عدد خاص عن الشاعر الراحل عبد الله السيد شريف).

ودمعي على قبر عمري تحدر

أنام

وفي الصدر طيف الشقاء

وأصحو

وفي الروح حزني تتمر

فقل ما بدا لك مات الغرام

على الرغم مني

وقلبي تحجر (١)

ومما لاشك فيه أن مأساة عبد الله السيد شرف التي يصورها في بيتين سريعين
قطعة الخنجر "وساقاي تحق حطام تكسر، وكفائي جنبي هشيم تبخر" تؤشر في
نظرة إلى الحياة، ورؤياه الشعرية — في داخل هذا النص — تجسد هذه النظرة في
صور شعرية: قلبي تحجر — عقلي تحدر — في الصدر طيف الشقاء — حزني تنمر.
وقد تعود هذه النظرة إلى بداية معاناة شاعرنا حينما روّعه مأساته، عندما
أصيب بمرض ضمور الأطراف، فأحس بانقباض وكراهية للحياة، توضحها قصيدته
"لا تُراعي" التي يخاطب فيها نفسه:

لا تُراعي إن شئت الذّفع في عيني يجول

أو تُراعي إن رأيت اليأس في وجهي يصول

واكتمني سرّي فقد هُيئت نفسي للرحيل

..

يا نديمي ليس في عمري هناء أو حنان

حطمتني حيرتي الحمق — وأزاد الهوان

عشت في الشك ولم أدرك على رغمي أمان

فلتعتش بعدي على الذكرى، فكم في الذكر مقتم^(١)
والمقطعان الأخيران تنويعات على هذا اللحن الحزين الذي يتأمل فيه الدنيا فلا
يجدها غير سراب كاذب يصفع أحلامنا التي تتردى في وهدة الواقع^(٢)
وقد شكّلت هذه العاهة أثراً ملحوظاً في شعره، وفجعت شاكراً، متبرماً،
ساحطاً، يائساً:

* في قصيدة "الخروج" نراه ينفي عن الأهل محبتهم له، فهم يوجهون السيوف
إليه، فكيف يدعون محبته؟:

تقدّني كفّ الصّحراء
إلى قدم الصّحراء
لا ظلّ حوائي ولا ماء !
ما جذوى بفؤاد الأهل المفتوح إليّ
إذ كلّ سيوف الكلّ عليّ !^(٣)

فهو هنا شاك في محبة أهله له، كشك أبي الغلاء المعري وشك محمد العلامي.
وهذا ملمح من شعر أصحاب العاهات في الأدب العربي، إذ أن انشغال الأهل
بأعمالهم، ووحدة الشاعر الطويلة، ومرورهم عليه لماماً، يجعله شاكاً في صدق
مودّتهم.

* أما التبرّم والسخط، وقد لحظنا جزءاً منه في القصائد الثلاث "مهما يكن"،
و"لا تراعي" و"يا نديمي"، فإنه يتضح في معظم قصائده.
يقول في قصيدة "الحب والموت":

^١ - المصدر السابق، ص ٦٣.

^٢ - المصدر السابق، ص ٦٣، ٦٤.

^٣ - المصدر السابق، ص ٢٣.

ترقدُ وحيدك خلفَ جدارٍ خلفَ صخورٍ
 داخلَ قبرٍ من أوهاجٍ
 مثلَ طريدٍ ضلَّ طريقه
 كرهتُ روعي هذا القبرَ وهذا الصمتُ
 هذا الموتُ
 كرهتُ روعي نقر الإصبع فوق المقعدِ
 سئمَ المقعدُ
 وأنا أرمي وجهاً مُجهِّدُ
 فوقَ سماءٍ من بللورٍ
 أشعرُ أنني كالتناطورِ
 كالسمارِ بداخلِ حائطٍ
 دقَّ الموتُ ذراعَ أحقِّ فوقَ الرأسِ
 كرهتُ روعي نقرَ الموتِ (١)
 أما اليأسُ فللمحبة في قوله في قصيدة "شديد البرودة ليلاً":
 الموتُ سواءُ
 في واجهةِ الريحِ
 أو تحتَ رُكامِ الأنبياءِ (٢)
 وفي قوله في قصيدة "كان .. ياما .. كان ..":
 إنما العمرُ تقصَّى

^١ -عبد الله السيد شرف: الانتظار والحرف المجهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة

١٩٨٥، ص ١٧.

^٢ -السيد السابق، ص ١٦.

وانتهى لليأس أمري (١)

وفي نفس القصيدة:

لم أبلغ من الأحلام فكّري

...

انتهى ما كان من عهدٍ بعيدٍ

والهوى قد صارَ حُلماً

ذكرياتٍ لا تُفيدُ

...

قد مات النشيدُ (٢)

٢- موقفه من الآخر:

يقودنا حزن عبد الله السيد شرف — المنسب عن عاهته — إلى التساؤل عن الآخر في شعره.

يتوجس عبد الله شرف من الآخر لأنه قد يكون صورة للزمان المخاتل الذي أصابه بما لم يكن في الحسبان.

ونستثني من هذه الصورة القائمة الحبيبة / الزوجة، والأب:

أما الحبيبة فقد تزوّجها رغم المشيطات التي اعترضت طريقهما:

برغم زماننا القاسي

فأنت مناريّ، وهواك نيراسي

ومنك تفيض أنواري

١- عبد الله السيد شرف: قراءة في صحيفة يومية، ص ٧٢.

٢- المستدر السابق، ص ٧٢، ٧٣.

وأدركُ موكبَ السَّخْرِ
أَقْصُ على الرُّبَا أمري
وأحكي كلَّ أحلامي
وأسْكُبُ فيك أنفامي

فأنتَ سعادتي لو زادَ بي ضَرْي (١)

ويكشف السطر الأخير عن دور المحبوبة / الزوجة في حياة شاعرنا، فهي السعادة كلما يشتد به الضر:

لعينيك أمضي

طروباً أغني

ولست أبالي هبوب الأعاصير

نار التجني (٢)

أما الأب فقد كان صَوَّاماً قَوَّاماً — كما قال لي عبد الله في إحدى رسائله — ومن هنا كانت فجيعة الأب حينما تساقط أبناؤه صرعى لهذا المرض الفاتك. هذا الأب، يصوره عبد الله في قصيدة "الإعصار .. وعيون أبي" بالرجل ذي الآمال الكبيرة في الغد، وفي أولاده، ولكنهم يتساقطون، فلا يملك الرجل الكبير إلا الصبر:

كانت آمالك حقاً

لا تعترفُ بأية حد

تتماوجُ في ذراتِ الريح

تطيرُ .. تحطُّ على كتفك

١- المصدر السابق، ص ١٥.

٢- المصدر السابق، ص ٦٧.

على كَفَيْكَ
وتشربُ من نبعِ الأحزانِ الممتدِّ
لكنَّ الآمالَ ارتطمتْ بالأقدامِ
فصارتْ تلغُمُ في ذاكرتكِ
فوقَ شفاهِكِ
حينَ النِّتَّةِ كانتْ تتمايلُ
كحيِّ ترسمُ فوقَ طموحِكِ سدَّ (١)

ويرسم عبد الله في الأجزاء التالية من القصيدة صورة المأساة وتتابع فصولها،
حتى يموت الأب في النهاية. هل مات الأب حسرة على بنه ١٩ هل مات عجزاً؟
أحس الشاعر ساعتها بسقوط كل شيء نبيل ورائع، فلقد كان الأب الشيخ
سفينة النجاة لأبنائه:

فلقد كنت سفينة نوح
كنت .. وكنت

وبعد رحيلك ضاع الكَلَّ (٢)

باستثناء الزوجة والأب نجد صورة الآخر عند عبد الله السيد شرف صورة
كريمة، فهو يرى الآخر شيئاً بلا معنى، لا يستحق إلا الرفض. يقول في قصيدة "بلا
جلوى":

وأرفضكم
أيما شيئاً بلا معنى
نوبا نَقَطاً بلا أحرف

^١ - عبد الله السيد شرف: الانتظار والحرف للمجدد، ص ٤٦.

^٢ - المصدر السابق، ص ٤٨.

ويا حرفاً بلا مأوى
فواصلكم
محاجرٌ تقبرُ الشؤفا
لهذا جئتُ أرفضكم
وبدءُ البدء أرفضكم^(١)

ويحلم الشعراء بانتظار (الغائب) الذي لا يجيء، وهو رمز للحلم والأمل. وإذا كانت عاهة عبد الله السيد شرف تمثل المقابل اليأس للحلم المنتظر، فمن الطبيعي أن الغائب لا يُمثل لؤلؤة الحلم، وإنما يمثل أصدافاً لا قيمة لها:

نحلم منذ زمان مجيء الغائب
من رحليه انجهولة
نحو بلاد لا يعرف عنها لون الأرض
ولا حجم الأشياء
ونظّل نُقلّب في الأبراج .. وننظرُ نحو البريق
نحو الأمواج / الجشث
ولا شيء سوى الأصداف
طفليات يلفظها الموجُ المجهّد
في الأحداق الجوفاء^(٢)

إن الغائب / الحلم / الرمز / الآخر في ظروف اليأس من الشفاء والمعاناة الدائمة يجعل نظرة الشاعر قائمة للحياة والأحياء.
فالأمواج التي هي رمز للحياة والتدفق والعطاء تصير عنده:

^١ -المصدر السابق، ص ١٣.

^٢ -المصدر السابق، ص ٢١.

الأمواج/ الجثث
واللآلئ المنتظرة لا تُسفر إلا عن الأصداف
ولهذا فالغائب / المنتظر لا يعود بسبب رداءة هذا الزمن الذي لا يجود بغير
الحصرم:

ما عادَ الغائبُ يا ولدي
هذا فصلٌ ..
ليس يجودُ بغيرِ الحصرمِ
والأصداف .. ودودِ الماءِ
.. إن الغائبَ معذورٌ
كلُّ الأعداءِ بمحورتيه، وسيُفصحُ عنها حينَ يعودُ (١)
إن الغائب — كما أسلفنا — رمزٌ للشقاء المفقود، فهل يكرهه لأنه لم يجيء، أم
يأمل في مجيئه يوماً؟ وتنتهي القصيدة بهذه الحيرة:
أنساءل: فيمَ الضجَّةُ والغائبُ لم يرجعْ
والأرضُ عقيمٌ
والأحلامُ تُطارِدُنِي
تأمرُنِي أن أنتظرَ الغائبَ
كهيّ يملأُ كلَّ الأشرطةِ الميتةِ
ويزرعُ فوقَ الوجهِ المكثودِ البسمةَ والأضواءَ
..
أرهقتُ الحرفَ ولم أعرفَ ماذا أكتبُ
هل أقسمُ أن الغائبَ آتٍ

١ - المصدر السابق، ص ٢٢.

أم أكتبُ أن الغائبَ ليسَ يعودُ
وأنَّ العمرَ يضيئُ على أرصفةِ الأحلامِ
وأوهامِ الشعراءِ؟^(١)

ولا يصيحُ العزاءُ إلا في الآخرِ الوحيدِ — وهو الشعرُ — ويُصبحُ الشعرُ هو
المعشوقُ، وعبدُ الله السيد شرف هو العاشقُ. يقول في قصيدة "العاشق":

عشقتُك يا شعرُ
نبضاً، جمالاً
ولحناً شجياً
وشوقاً ونورا
وحرماً جسوراً
وشمساً تدورُ
عشقتُك يا شعرُ
بهرًا، ضفافاً
مراكبَ وجدي
ربيعاً،
نسيمًا
ونبضَ الزهورِ
عرفتُك يا شعرُ
صدقَ الشعورِ
فدعني على راحتِكَ
أخطُ أو أنا

^١ - المصدر السابق، ص ٢٤، ٢٣.

وحيناً أظير
وانسجُ منك
بساطاً أمان
لكلِّ العصورِ
ودعني يا شعرُ
أنصنُ فيك
أسافرُ فيك
أهزُ حروفك
أجعلُ منك أرائك حباً
موالدةً عشق
لكلِّ الطيورِ
فدثرُ بالصدورِ
وشحنُ بالأسارى
دروبَ الخلاصِ
وشقَّ الصخورِ^(١)

هذا الحب الجنوني للقصيد، والذوبان في فتوحات الحرف حينما يُفجَّر
مكونه .. يختلط بالحزن، وتصير القصيدة / الحرف / الحبيبة / الوطن مملكة عصية،
يطرده الحجاب من قدامها.

يقول أحمد سويلم في تقديمه لديوان "الانتظار والحرف المجهد": "وشاعرنا
ينتمي إلى موجة السبعينيات في الشعر — إذا جاز لنا هذا التقسيم — ويتقدم معه
على الدرب نفسه أصوات أصيلة أخرى، منها على سبيل المثال: جميل عبد الرحمن،

^١ - عبد الله السيد شرف: قراءة في صحيفة يومية، ص ٥ - ٧.

وفوزي خضر، وحسين علي محمد، ودرويش الأسيوطي، وصاير عبد السلام،
ومحمد سعد بيومي، وسعد عبد الرحمن ... وغيرهم كثير على امتداد أقاليم مصر".
"وفي تصوري أن هذه الموجة والموجة التالية عليها يُحاول شعراؤها خـارج
العاصمة أن يحتفظوا بقدر معقول من الأصالة قد نفتقده كثيراً في بعض الأصوات
التي تـعلو في العاصمة، والتي تقترب من وسائل الإعلام، وسوف يأتي اليوم الذي
تتضح فيه هذه المعالم وتتحلّى الفروق بين الأصالة الجادة ... وغيرها من البدع التي
نصيب الشعر في مقتل" (١).

إن شاعرنا يرى في الشعر سلواه وحياته، فلماذا يقف الحجاب دون ربة
الشعر؟ ولماذا يدفعون خطواته الوانية وهو الشاعر المقتدر؟ إن خفافيش الليل صاروا
هم السدنة، ولم يعد شاعرنا يُبالي بهم، حسبه أن يكتب ويبدع:

انسكبي حرفاً
تفرّج منه الأغصانُ الوارفةُ الغناء
تظللُ حيارى القومِ
وهي سيفا
في وجه خفافيش الليل
ويثقبُ كلَّ حوائطِ هذا الصمتِ
ودوري في أوردتي
والسلي كالروح
من الأعصاب دماءً وغناءً
وامتدّي صدراً ألكيً على

١ - أحمد سويلم: هذا الشاعر المنتظر أبداً، مقدسة ديوان "الانتظار والحرف المجهد"،

وكوفي منسأة
أين مواقعُ خطوي ؟
كثُرَ العشاقُ
وهذي مائدتكُ تُصبُّ للأوغادِ
فرجحي .. والتفضي
أو فليطردني حبيبتك
من قدام الباب
فما عذتُ أبالي (١)

وهكذا يكون موقفه من الآخر، بعد تجاربه العيدة رفضاً، وشكاً، وابتعاداً عنه.

٣- التشكيل:

في المقطعين السابقين من الدراسة تناولنا رؤية الشاعر عبد الله السيد شرف في ديوانه "الانتظار والحرف المجهد" (١٩٨٥م) و"قراءة في صحيفة يومية" (١٩٨٦م)، وتناول هنا التشكيل عنده:

١- يكتب عبد الله السيد شرف القصيدة الخليلية — مثل "لا تُراعي" و"يا ندي" — كما يكتب قصيدة التفعيلة، وموسيقا الخليل واضحة في شعره بنوعيه. وأحياناً يخلعنا عبد الله السيد شرف فيكتب قصيدة بشكل قصيدة التفعيلة، بينما هي قصيدة خليلية الموسيقا، مثل قصيدة "لا تُصدّق" التي يكتبها هكذا:

حدّثوا
أنّ فوادي

^١ - عبد الله السيد شرف: قراءة في صحيفة يومية، ص ٥٠، ٥١.

لم يُعَدِّ يَذْكُرْ عَهْدَكَ

لا تُصَدِّقْ يا حبيبي

لم أزل أحفظُ ودَّكَ

أنت في قلبي نسيبةٌ

يا نعيمي ..

أنت وحدك

رغم بُعدي ..

إنَّ روعي

لم تزل يا حلوة عندك

لا فؤادي عنك يسئلو

لا .. ولن أعشقَ بَعْدَكَ^(١)

ومن الواضح أنها من مجزوء الرمل، وأما قصيدة كلاسيكية في موسيقاها المتضبطة، وكان من الواجب عليه أن يكتبها هكذا:

حدِّثُوا أنَّ فؤادي لم يُعَدِّ يَذْكُرْ عَهْدَكَ

لا تُصَدِّقْ يا حبيبي يا نعيمي أنت وحدك

رغم بُعدي إنَّ روعي لم تزل يا حلوة عندك

رغم بُعدي إنَّ روعي لم تزل يا حلوة عندك

لا فؤادي عنك يسئلو لا .. ولن أعشقَ بَعْدَكَ

٢- يحيل عبد الله السيد شرف في قصائده الحديثة إلى أن يتجه إلى التلوين، ولكن مع وضع قافية موحدة في نهاية كل مقطع؛ ففي قصيدة "الإعصار وعيون أبي" تأتي الدال الساكنة في نهاية كل مقطع من المقاطع لتمنح القارئ فسحة من الوقت

^١ -عبدالله السيد شرف: الانتظار والحرف المجهد، ص ٥١.

ليشد أنفاسه من متابعة التجربة الشعرية، وتسير القافية هكذا (حد — الممتد — سد — القد — الغمد — الصهد — المد — الرد — العد — بعد) (٢٣).
وفي قصيدة "الاعتذار الأحق" نجد السين الساكنة في نهاية كل مقطع، وهي من ثلاثا مقاطع طويلة، يزيد بعضها عن ثلاثين تفعيلية.

ينتهي المقطع الأول بقوله:

تَنْ ضَلُوعُكَ تَحْتَ ذَوَاعٍ يَحْمِي عَنْ مَفْرَقِكَ الشَّمْسُ

وينتهي المقطع الثاني بقوله:

ضَاعَ وَجُودِي بَيْنَ الْيَوْمِ وَبَيْنَ الْأَمْسِ

وينتهي المقطع الثالث بقوله:

لَنْ يُجَدِّكَ الْعَلَرُ الْأَحْمَرُ، فَانْتَرَعِينِي ..

بَسَّ الثَّبْتُ، وَبَسَّ الْفَرْسُ^(١)

٣- يقترب الشاعر في معظم قصائده الحديثة من فن القص، ويُوفّق أحياناً في مثل قصيدة "قراءة في صحيفة يومية" و"الإعصار وعيون أبي" و"محادثة في زمن الأوجاع" و"الخروج" و"انفجار" و"سيدتي والألوان" ... وغيرها. لكن القص قد يقوده أحياناً إلى الثرية والتكرار، فتصير القصيدة مترهلة تفتقد الاكتناز والكثافة مثل قصيدة "ليلي والمقياس" التي تحتل ثلاث صفحات من القطع الكبير، ولو أعاد شاعرنا النظر فيها لجعلها في صفحة واحدة^(٢)

^(١) -المصدر السابق، ص ٤٦-٤٨.

^(٢) -المصدر السابق، ص ٣٧-٣٩.

٤- يحيل عبد الله السيد شرف في تشكيله إلى استخدام الأفعال المضارعة التي

تدل على الحركة (١)

يقول في مطلع قصيدة "سيدتي والألوان:

ما زالتِ سيدتي تفتسلُ بحَمَاماتِ الألوانِ

وتلهو برمالِ الشاطئِ

رغمَ الريحِ

تفكُّ صفائرها المجدولة من رجمِ الأرضِ

وتسطُّها

تعودُ حراً زاهية الألوانِ

تعودُ دهاناً وشيراً كَأَ

تلبسُ الألوانُ

— لماذا تضحكُ تلك الأبقارُ الخادعةُ

اتلعم في . س . م

١- وليس هذا بغريب على الشعراء أصحاب العاهات؛ فبشار بن برد، وأبو العلاء

المعري، ومحمد العلاتي كانوا مكفوفين ومع هذا كانوا يميلون إلى التصوير الحسي الدقيق،

وبشار هو القائل:

كَأَنَّ مِثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

٢- المصدر السابق، ص ٤٤.

فكل سطر من سطور تجربته الشعرية هذه يحتوي على فعل مضارع، وهي
على الترتيب "تغتسل، تلهو، تفك، تبسطها، فتعود، تعبود، تلبسني، تضحك،
تلمزني، تلملم، أتلعثم".

وفي قصيدته "العود الموحلة" يقول:

واعدتك .. حين يحلُّ الليلُ بأن نرحلَ حيثُ تريدن

نُخلقُ في الأفاقِ

نشربُ منْ كاساتِ الوهمِ

نتخاصرُ، نضحكُ، لانتُمُ، ونحسو الحزنَ من الأحداقِ

واعدتكِ أن نلعبَ بالكرةِ

أدورُ ألفُ

وأحرزُ أهدافاً تستاهلُ منكِ التصفيقَ

وخلعُ القوبِ .. وإشعالُ الأوراقِ

واعدتكِ أن أبكي بين يديكِ الزمنَ الضائعَ والأشواقِ

أن أصعدَ أرحيفَ الشارعِ

كمن أبتاعَ لأطفالي كرةَ .. ووروداً .. وقطاراً

واعدتكِ .. أن نجلسَ فوقَ العُشبِ .. ونبيّ بيتاً

من رملي الشاطئِ والأصدافِ

واعدتكِ .. أن أصحبَ طفليّ

لكي أبتاعَ الحلوى .. وثيابَ العيدِ

في هذا المقطع كرر الشاعر الفعل الماضي "واعدتك" أربع مرات، بينما أتى

بـعشرين فعلاً مضارعاً هي "يحل، نرحل، تريدن، نخلق، نشرب، نتخاصر، نضحك، لانتُم، نحسو، أصعد، أرحيف، أبتاع، أطفالي، أجلس، نبي، بيتاً، رملي، الأصداف، أصحب، طفلي، أبتاع، وثياب، العيد".

لنتم، نحمو، ألعب، أدور، ألف، أحرز، تستاهل، أبكي، أصعد، أبتاع، نجلس، نبي،
أبتاع".

وإذا كان الماضي يشكل خمس المضارع في أفعال الشاعر داخل هذا النص،
فمعنى هذا أن الشاعر مسكون بوجعه وأحلامه وآلامه. يعيش حاضره، ولا يندوب
شوقاً في الماضي الذي لن يعود!

"حروف تَجْرِ الفعل الماضي"

للصادق شرف^(١)

(١)

الشاعر الصادق شرف واحد من شعراء تونس الذين تدفق عطاؤهم في عقد السبعينيات، حيث أصدر في أربع سنوات أربع مجموعات شعرية متتالية، هي: "شواطي العطش" (١٩٧٨)، و"الحب مع تأجيل التنفيذ" (١٩٧٩)، و"حروف تجر الفعل الماضي" (١٩٨٠)، و"بحجم الحب أكون" (١٩٨١)، وله قصائد كثيرة لم تُجمع بعد في مجموعات شعرية.

والمتتبع لشعر الصادق شرف يلحظ معاناة هذا الشاعر وتجربته، وتوقه لإيجاد عالم شعري متنام، يمتزج فيه الواقع والخيال، ويصير الواقع أكثر تجاوزاً لما هو كائن، حيث يتسامى نحو الأرقى والأنفع، ومن ثم كانت رحلاته الشعرية المتتابعة بحثاً عن عالمه الخاص؛ ورؤيته المتفردة.

يقول في قصيدة " .. بين بيتين قتيلاً " معبراً عن طبيعة علاقته بالفن:

لَمْ أَزَلْ فِي زَحَاةِ الْفَنِّ أَغْنِي
يَا سَلاماً .. يَا سَلاماً .. يَا سَلاماً
أَنَا فِي جَوْفِهِ فَوْجٌ
وَهُوَ فِي جَوْفِي أَفْوَاجٌ لَهَا مَدُّ الْحَيَاةِ
فِي مَجَالٍ قَرْحِيٍّ ، كُلَّمَا قَارَبْتُ حَدَا
مَنْهُ ، شَاهَدْتُ حُدُوداً تَتَرَامِي

() نشرت في مجلة "الفكر" (تونس)، عدد مايو ١٩٨٣، تحت عنوان "شعر الصادق شرف: الرؤى والفن"، ص ١١٩-١٢٤.

لَمْ أَزَلْ أَرْحَلُ فِي بُغْدِ الْمَدَى
وَالرَّيْحُ شَيْخٌ وَخَزَامِي
يَا لِرَيْحٍ حَرَّكَتْ أَوْتَارَ عودِي ١-
عَزَفْتَنِي نَغْمًا عَذْبًا إِذَا السَّامِرُ نَامَا
ثُمَّ مِنْ تَجْوِيفَةِ الْعُودِ أَطَارَئَنِي حَمَامًا .. وَحَمَامَا
فَإِذَا بِي سَابِغٌ فِي أَفْئِي الْعِشَاقِ أَجْتَازُ الْغَمَامَا
نَشْوَةُ الْعِشْقِ تَشْرُتُ مَدَاهَا (٢)

إن هذه القصيدة تعبر عن علاقة الشاعر بفنّه وعشقه له، وجري الشاعر وراء
فنه وامتزاجه به "أنا في جَوْفِهِ فَوْجٌ وَهُوَ فِي جَوْفِي أَفْوَاجٌ"، ثم تنامي هذه العلاقة
على امتداد سني الشاعر في إطارها "أوتار عودِي" "إذا السامر نَامَا"، وقدرته على
التشكيل بالصورة "من تجويفَةِ العودِ أطارَئَنِي حَمَامًا .. وَحَمَامَا"، ونعرف أن علاقته
بالفن ليست علاقة عابرة، بل هي علاقة عشق، بكل ما في العشق من توهج، لا تغيب
ناره أبدًا "نشوة العشق تشرّت مداهما"، وكلمة "تشرّت" هنا، توحى بطول
المعاناة، فهي ليست هوى عابراً ستركه وينتقل إلى هوى جديده إذا أتاحت له
الظروف ذلك، وإنما هو عشق خالط منه أرجاء روحه!

إنه يرى أن علاقته بالشعر لن تنتهي أبداً، يقول في نهاية هذه القصيدة:

رَبِّمَا أَسْقَطُ يَوْمَا

بَيْنَ بَيْتَيْنِ مِنَ الشَّعْرِ قَتِيلَا (٣)

وهذه القصيدة تُرَبِّنا أن الصادق شرف قد اختار الشعر قضية حياة يُعانيها

حتى الموت، ولكن أية قضية تلك التي يُعانيها؟

(١) قصائد عربية، كتاب "أصوات معاصرة" (٥)، ص ٧٤، ٧٥.

(٢) السابق، ص ٧٧.

إننا لا نكاد نبصر في شعر الصادق شرف غير هموم الوطن العربي، وهو لا يتحدث عن وطنه من الخارج، ولكنه شعر يُعاني قضية الانتماء:

هو الحبُّ عشقٌ بدائي

ولا يعرفُ الحبُّ غيرَ انتماءٍ الحبيبِ إلى من أحب

بدون اختفاءٍ وراءِ التعابيرِ عن قُرَّهاتِ الوفاءِ^(١)

وحب الصادق شرف لوطنه العربي نلحمه في كل قصائده (في الشكل التقليدي والشكل التفعيلي) .. فلا يكاد يمر حدث على أمتة العربية إلا ويورقه.

ومن قصائده المبكرة قصيدة "لساقية الشهيدة" التي كتبها عام ١٩٦٠ يصور فيها ما جرى يوم ١٩٥٨/٢/٨م حيث ادلهمت الأجواء بالطائرات المدمرة القادمة من الجزائر (المستعمرة الفرنسية في ذلك الحين) وانحالت على شعب ساقية سيدي يوسف بقنابلها تحرقه، يقول في هذه القصيدة مصورا غضبته على المستعمرين الغادرين:

للحقِّ نحنُ ، وهم للظلمِ أئصارُ للسلمِ سِرنا ، وهم للحربِ قذ ساروا
ساروا لساقية الخضراء قذ خرقوا في الجوَّ حدثا ، حرامَ خرقة عارُ
ساروا إلينا كسربِ اليومِ في زَمَرٍ من طائراتٍ ونسفٍ في الحمى غاروا
شنوا هجوماً وناسَ القريةِ أذحواللكذح .. والسوقَ بالعمالِ موارُ
شنوا على شعبنا شغواءَ داميةَ لها يخرُّ البناءُ الصُّلبُ .. ينهارُ
شنوا على عَزَلٍ حرباً .. بها رُجِمَ بها الدمارُ وفيها الموتُ والتسارُ
واه لقد غدروا أطفالَ مدرسةٍ لم يرحمهم وجيشُ الظلمِ غدارُ
يا للشنارِ ! فهذي فعلة نقشتَ في صفحةِ الإنمِ للتاريخِ تذكارُ
يا للباشاعةِ إذ جاروا على وطنٍ حرٍّ .. له عَلمٌ .. يحميه أحرارُ^(٢)

(١) حروف تجر الفعل الماضي، ص ٩.

وبعد الهزيمة التي مُنيت بها أمتنا العربية عام ١٩٦٧م كتب قصيدته
"الأخطبوط .. وأسماك العروبة"، والأخطبوط هو العدو الصهيوني، والأسماك هي
دولنا العربية المشتتة المتشرذمة:

الأخطبوط يريدُ أسماك الفرات فهل ينال؟
لو قلتُ هذا ممكنٌ ، ستقولُ ما هذا الخيال؟
هو مجرمٌ والمجرمونُ يخونهم بلغوا المُحالَ
في النيلِ مذ أصابعُ الصيدِ الحرامِ أم الحلال؟
أنظنُّ أقبلَ يستحمُّ هناك في ماءِ القنال؟
لَيَطهَّرَ اليدَ من دماءِ الأنبياءِ من الضلالِ
كلا! متى عرفَ الطهارةَ والفضيلةَ والجمال؟
بل جاءَ يندُرُ كلَّ أبناءِ العروبةِ بالوبال^(١)

وهو حزينٌ للحال التي آلت إليها أمتنا العربية التي تَبَت على مئة مليون، وهو
يرى أن الهامات لم تعد مرتفعة فقد أذلّتها إسرائيل، صنّعة الغرب، ولهذا فهو يقف
على أطلال هزيمة ١٩٦٧م باكياً العروبة، مذكراً بالأجداد التي صنعها أجدادنا:

حسبُ الجدودِ فخاراً كان بالأمسِ
ما حسبك اليوم؟ هل تدو كما تُنسي؟
بالأمسِ كم كانت الهاماتُ شامخةً
واليوم زلت .. فديست أئماً دوسِ
أين الحميّة؟ هل باتت تُدغدغها
أيدي التيجّجِ بالأمجّادِ عن أنس؟

(١) السابق، ص ٥٥، ٥٤.

(٢) السابق، ص ٤٢.

شعب العروبة ! إن الحزن أحرسني
عن ذكر مجدي، ومجد الذكر في القدس
والقدس زفت لإسرائيل ، وا أسفي !
العرس تم، وكان الغضب في العرس^(١)
ولا ينسى الصادق شرف أن يعني لتونس أعذب قصائده، وكيف ينسى وطنه
الذي طعم خبزه، وعاش أعياده، وعاش مع البسطاء أفراحهم وأتراحهم، يقبول في
قصيدة "أحبك تونس .. والحب ديني":
أحبك تونس .. هذا دمي في الشرايين .. يعرف أني
أحبك حتى التدفق ،
حين أصفق:

"يمها الوطن"
أحبك تونس ، حين أحلق
في وجه شعبك ، يرسم بالزيت .. والليل
"يمها الوطن"
أحبك تونس .. حين أحلق
في دهشة البسطاء
أراك ربيعاً تموج لا في الحقول ، ولكن عيوناً
"تحب الوطن"
أحبك تونس .. والحب ديني
وليس على الأرض كالحب أبقى
هو الحب يبقى ..

(١) السابو، ص ٣٨.

(۲)

كفراً بشعب ناهز المليــــون بات بلا سكن
فقد الحياة .. وكيف يحيا الشعب إن فقد الوطن ؟
أموت تحت خيام غوث اللاجئين ، ويمتحن ؟

(٩) السابق، المدخل، بقلم: البشير بن سلامة، ص ٥.

يا مجلس الأمن: الخيام هي البيوت؟ أم الكفن؟

(هتلر) أباح دم اليهود، وشعُبتنا دَفَع الثمن^(١)

لكن ما يجعلها تتعد عن الشر، بالقدر الذي تقترب به من الشر، بساطتها، وتلقائيتها، وصدقها.

والصادق شرف حينما يلجأ إلى الرمز، فهو يكتب وفي لاوعيه يتمثل شعرة معاوية — هذا الخيط السري الرفيع — بينه وبين القارئ، وهذه الشعرة لا تدعه يُفلت من أسر التجربة، أو التجربة تقلت منه. ومن هنا رأينا ميله إلى استدعاء التراث ومحاورته في قصائده، فيقول في قصيدة "سارق الريح وفي يده شمعة"

غاص السكين إلى الوجه الآخر من صدرك يا ظهْر الغارب

لم يستلم من عمق الطعنة لا الخبل ..

ولا من ألقى "الخبَل على الغارب"

لا فاصل بين السكين اليوم

وبين شرايين علي بن أبي طالب^(٢)

إن علي بن أبي طالب هنا، ليس مجرد اسم يجيء، تفرضه القافية، وإنما لأن القصيدة تستدعي مفردات عصره: (ابن ملجم — أبا موسى — الحرس الأموي ... إلخ).

وفي القصيدة ترى تراجع صوت الإيمان والطهر أمام جذبة وغلبة الحرس المدحج بالسلاح، وتصل القصيدة الإدانة إلى مرأى الفجيعة:

وانبثق الرَّمْل من السَّلاتِ، وشرشر مضغوطاً من ضَرْع القَهْر

فلا فاصل بين المسكوب، ونوع السكب، وكف الساكب

(١) السابق، ص ٤٤.

(٢) السابق، ص ٦٧.

إلا كالحذّ الفاصلي بين الطعن ، وسلّ السكين ،

لتنساب دماء عليّ بن أبي طالب^(١)

إن ديوان "حروف تجر الفعل الماضي" للصادق شرف خطوة نحو الشعر —

كمغامرة إبداعية — لا تنفصل عن هموم صاحبها، هموم مجتمعه العربي من المحيط إلى

الخليج، متجاوزاً ما هو "واقع"، طامعاً لرؤية غد "عربي" أكثر إشراقاً يصنعه الإنسان

العربي، الذي عليه أن يتجاوز ما هو كائن.

(١) السابق، ص ٧٩.

قراءة في نص:

"اللامنتهى وتساؤلات أخرى"

لمحمد سعد بيومي (١)

تقول قصيدة "اللامنتهى وتساؤلات أخرى" (٢) لمحمد سعد بيومي:

سأتقن فتكم يوما
وإن قَطَرَ الفؤادُ دما
الفئك نبتة شماء تطوي ضلعها الضما
ولا تشكو، ولا تبكي،
ولا تأسف
فقل لي: ما هي الأشواقُ في نظرك؟
وكيف تُضيءُ قنديلَكَ؟

بصفحتنا الحنين يُسابقُ الأفقارَ
ولكنَّ الشموعَ يُجفِّفُ الأوتارَ

^١ - نشرت هذه الدراسة في جريدة "الثقافة الأسبوعية"، دمشق، عدد ١٢ آب (أغسطس) ١٩٧٨م.

^٢ - نشرت القصيدة في مجلة "الجديد" في ١٩٧٣/٩/١، ثم نشرت في ديوان "رحلة آدم"، دار آتون - القاهرة، يناير ١٩٨٠، ص ١٨، ١٩، ثم نشرت في مجلة "الشعر"، العدد (٢٦)، أبريل ١٩٨٢، ص ٦١، ٦٢.

ويطمسُ رغبةَ الأسفارِ
فحطمتني .. وعلمني
سأججُ من خطامي صهوةَ القادرِ
فما هو طينك الثادر؟

٣

ركبتُ سفيني الخضراءَ
وأبحرتُ — العريقَ — إلى رُبا الأضواءِ
رأيتُ بوجهي عينك تجذبني إلى اللامتهدى ..
وسرابَ آلامي ..
يُغطي كلَّ أحلامي ..
بجرعةِ ماءٍ!
وهل خلفَ السرابِ رواء؟؟

٤

وكان البحرُ متسعاً
وكانت رحلتي تفسدُ
أسيراً، وكلما أوغلتُ في الأعماقِ تُغريني مفاتيحُها
فتقتربُ السفينةُ عندها حلقةُ
وتلمحني ..
فترجني
.. بريحِ الصّدِّ والإحجامِ

تدورُ سفينتي الخضراء في دوامة المرغم
وتقصم في غباب البحر مرققة بلا شاطئ
ولا أسلو الرحيل، ولا أمل البحث عن شاطئ

٥

ومضي العاشق الخاطئ
ودمعات الهوى الحرى
ترافقه خطى حبرى
وما زال الخضم كعمق أعماق المحيط ..
ولم يزل بالجانب الدامن
يؤرقه دوار سفينة عانس
سفينة تميد بقبضة الجهول، والتيار يحرقها
إلى النائي، ويدفعها
بوجر الشوق يبلعها
ولكن السفينة لا تسلم قط دفتها
إلى الأجل
ومضي .. تعب الآفاق ولهى .. والغيام بجوفها يتقل
يلف شقية النظرات في ظمأ ولا تسأل

٦

وسارت رحلة العاشق
بلا قمر ولا زهر ولا إشراق

ويعتزل البحار .. ويترك الحبوب في ..
برج الشموخ يكلم الأبعاد حين تصير ..
محاوية بدون رفيق
أنا ملاحها الأوحذ
وأعلم أنني الأوحذ
ولا أحد يحب بحارها غري!
فهل تصمّد؟
فهل تصمّد؟
فهل تصمّد؟

•

هذه القصيدة من بدايات محمد سعد يومي التي تخطأها الآن بشعره الذي
يجمع بين روح الشعر في خياله الخلف وموسيقته، وروح الدراما في صراعيها
وحوارها. أما هذه القصيدة فهي من القصائد الغنائية الثرة، التي نلاحظ عليها أن
البناء الدرامي فيها غير مكتمل، وهذا لا يعيبها.

وإذا كانت الاتجاهات الحديثة في الشعر تبحث إلى الإشارة والتلميح، ولا تبحث
للتعبير المباشر الصريح، فإن قصيدة "اللامنتهى وتساؤلات أخرى" تنجح في أن تؤثر
فينا بملحين هامين:

١- الموسيقية: حيث إنها تنساب في صوت موسيقى آسر، ولا يمكن أن تغفل
دور الموسيقى في الشعر. ومهما اتجهت الدعوات المعاصرة — بدعوى الحداثة — إلى
الابتعاد عن الموسيقى المنضبطة المتكررة، فسيظل الروح الموسيقي أهم ما يميز الشعر
عن غيره من الفنون التي تتخذ من الكلمة أداة لها.

وفي قصيدة "اللامنتهى وتساؤلات أخرى" ترى الشعر الحر يقترب — أحياناً — اقتراباً جليماً من الشكل التقليدي، فالموسيقا منضبطة عنده لدرجة أن السامع — وليس القارئ — للقصيدة قد يظن في بعض أجزائها أنها من الشعر الخليلي.

وللموسيقا دور هام في القصيدة، إذ نراها تسمو بمشاعر المتلقي، وتبعده عن اللحظات الخشنة (النثرية) التي يعيشها. ونمهد له أن يعيش لحظات مع واقعه الجديد داخل القصيدة التي يختلف عالمها وتكوينها — بالطبع — عن العالم النثري المعيش.

إن الموسيقا في الشعر الجيد لها دور هام، ليس هو دور التطريب بالقطع، ولكنه كما سبق أن أشرنا دور التمهيد للمتلقي كي يسمو عن اللحظات النثرية المعيشة، والتحليق إلى واقع خيالي أسمى من الواقع المعيش — إن صح هذا التعبير — هو واقع القصيدة التي سيعيشها المتلقي.

ب- الصورة الشعرية المتميزة: وهي الملح الثاني في هذه القصيدة المترعة بالجمال . وإذا كان سانتيانا في كتابه "الإحساس بالجمال" يقول: "إن الخروج على المألوف في ميدان الذوق الجمالي يوازى الاستقامة في ميدان الدين" فهو يعني أن على كل تجربة أدبية حقيقية متميزة أن تنحت لها لغتها، وشكلها، وجمالياتها الخاصة بها.

فماذا نرى في هذه القصيدة؟

الصور في القصيدة عادية، باستثناء تعبيرات مبتكرة قليلة في قوله:

ألفلك نبتة شماء تطوي ضلعها الضما

و: بصفحتنا الحنين يسابق الأثمار

ولكن الشموخ يجفف الأثمار

و: وتلمحن ..

فترجني .. بريح الصّد والإحجام

و: يورقة دوار سفينة عانس

فهل كانت هذه التعبيرات الجديدة نبتاً طبيعياً لقصيدة جديدة حقاً؟
إن التجربة في هذه القصيدة غائمة نوعاً ما؛ فالقصيدة تبدأ بنوع من المداخلة
والصراع الداخلي بين الشاعر ونفسه يوشك أن ينتهي إلى حل "تلقيني" أو
"توفقي"، وهذا ما ترفضه طبيعة الشعر / الثورة.

سأتقن فتكم يوماً

وإن قَطَرَ الفؤادُ دماً

وبعضي في التجربة فنعلم أن الكبر الزائف يقتل النبت الرقيق والأنغام الهامسة:

ولكنَّ الشموخُ يُجفِّفُ الأوتارَ

هنا — أمام هذا الكبر الزائف — تصبح الرحلة بلا نهاية، وتُصبح كل الأشياء

والمحاولات بلا جدوى:

رأيتُ بوجهي عينك تجذبني إلى اللامتهي ..

وسرابُ آلامي ..

يُغطي كلَّ أحلامي ..

بجرعة ماء!

وهلَّ خلفَ السرابِ رواءٌ؟؟

هنا يملك اليأس شغاف القلب، ولكن الشاعر لا يمل ولا يأس، وينطلق:

سفينةٌ تميدُ بقبضةِ الجهولِ، والتيارُ يجرفُها

إلى التالي، ويدفعُها

ويجرُّ الشوقُ يبلعُها

ولكنَّ السفينةَ لا تسلمُ قطَّ دفتها

هنا نرى الإصرار على اجتياز هذه البحار والوصول إلى مرفأ الأمان، ولكن

كم كنت أحب ألا أقرأ قول الشاعر:

وبحرُ الشوقِ يُلغها

إن "البلع" معناه الانتهاء!

كان يمكنه أن يقول: وبحرُ الشوقِ يجذبُها، ونصل إلى نهاية التجربة حيث نصل

إلى قوله:

أنا مَلَأَها الأوحَدُ

وأعلمُ أَلَي الأوحَدُ

ولا أحدٌ يَحبُّ بحارها غيري!

وهنا يُدرك القارئ — أو المستمع — أن هذه القصيدة كُتبت في الفترة

العصية القاسية التي مرت بها أمتنا العربية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، حينما كان اليأس

يغمر قلوبنا، والشاعر يُحاول من خلال نصه أن يُضيء شمعة في ليلنا الدامس، ولهذا

رأينا الشاعر — وهو الصامد البطل طوال القصيدة وسط أمواج المهزومين — يشك

في قدرته وحده على الصمود، ويسائل نفسه وهو بين الرجاء والأمل:

فهل تصمُد؟

فهل تصمُد؟

فهل تصمُد؟

*

هذه القصيدة تجربة طيبة للشاعر محمد سعد بيومي، هذا الشاعر الواعد بعباء

ضخم في دنيا الكلمة الشاعرة، وأحسن ما في هذه القصيدة بالإضافة إلى موسيقيتها

الأسرة: إصراره ورغبته في التعلم من أخطائه كي يجتاز محنته في قوله:

سأَجْعُ من حُطامي صحوة القادر

وفي قوله:

أسيرُ، وكلما أوغلتُ في الأعماقِ تُعريني مفاتيها

فتقربُ السفينةُ عندها جلسة
وتلمحني ..

فترجمني

.. بريح الصّدِّ والإحجام
تدورُ سفينتي الخضراءُ في دوامةِ المرغمِ
وتقصمُ في غيَابِ البحرِ مُرهقةً بلا شاطئ
ولا أسلو الرحيلَ، ولا أملُ البحثِ عن شاطئٍ
وفي قوله:

سفينةٌ تميدُ بقبضةِ المجهولِ، والتيارُ يجرفُها

إلى النائي، ويدفعُها

وبحرُ الشوقِ يبلعُها

ولكنُ السفينةُ لا تُسلمُ قطَّ دفتها

إلى الآفيلَ

وتحضي .. تعبرُ الآفاقَ

إن هذه القصيدة تُظهر لنا بدايةَ فنيةٍ لشاعرٍ قادرٍ على إثراء حياة الشعر العربي
في مصر بآلئِ صادقة، تثرى تجربتنا التي تنفتحُ إلى صوتٍ عصب — في هذه الأجيال
الجديدة مثل صوت محمد سعد بيومي.

ما الذي يعوق انطلاق القصيدة الحديثة؟

قراءة نقدية في قصائد نشرتها "الكاتب" (١)

كان الشعر ديوان العرب، وكان العرب — كما يقول ابن سينا وشيخ — لا يحتفون إلا بغلام يولد، أو فرس تنتج، أو شاعر ينبغ، وما كان ذلك إلا لأن الشعر لسائهم وصوتهم المعبر عن قضاياهم وحياتهم حراً وسليماً. فهل انفصل الشعر العربي المعاصر عن حياتنا المعاصرة؟ أو مازال له دوره في مسيرتها؟

أمامي سبع عشرة قصيدة نشرتها الكاتب في العددين الأخيرين، وهذه القصائد من الشعر الحر تحمل ملامحه وهمومه، ونلاحظ فيها امتزاج الهم السياسي بالروح الذاتي والتأمل.

وستتناول هذه القصائد من خلال ما نراه من عوائق يعوق القصيدة الحديثة عن الانطلاق.

١- وأول ما يعوق القصيدة الحديثة حرص بعض الشعراء على الغموض، وكأن الغموض مرادف للعبقرية والتفوق، وبهنا هنا أن نؤكد أن الصورة الجزئية مهما كانت غرابتها فهي لا تمثل غموضاً في ذاتها، إنما تنابع هذه الصور الغريبة المتناثرة هو الذي يُفرضي بالقصيدة إلى الغموض والغرابية في الصورة الكلية للقصيدة. ومن غرابية الصورة الكلية هذا المقطع من قصيدة "سمير في ليل امرأة اسمها الوطن" لحسن النجار:

أشدُّ على يديك الماء ، ثم أسيرُ

(١) نشرت في العدد (٢٢٥/٢٢٦)، يناير/فبراير ١٩٨٠م، ص ١٥٤-١٤٧

مبتهاً ، وألقبُ لونَ عينيكِ (البيضة)
حينَ تدخلها طيورُ الظلِّ ، تمنحُ ريفها
قُرحاً ، وأمضي في ارتعاشِ حُمي المبلولِ
حينَ أراكِ داخلةً فصولَ العامِ
أدعو شعبَ ثلكتي:
هنا تتورثُ الأشجارُ مهرجةَ المواسمِ
فادخلوا في دائرةِ الخنطة

وبصرف النظر عن الخطأ اللغوي في قوله: عينيك البيضة، والصواب:
البيضتين، فإننا نؤكد هنا أن الصور الجزئية عند حسن التجار طريقة ومفاجئة،
كأنها طعنة الخنجر، ولكن تداعيتها، وعدم غمها، يجعل منها تراكماً غير مستحب.
بل قد يتناقض البعض مع الآخر، فإن أرى أن الماء — لون العينين — طيور الظل —
ارتعاشة اللحم المبلول ... إلخ يتناقض مع مهرجة المواسم.
ومع هذا فقصيدة حسن التجار فيها حس درامي نام، عبر مقاطع القصيدة،
يتوحد فيها الروح الذاتي مع المهم السياسي، كما في هذا المقطع الجميل:

سوفَ نمضي إلى النيلِ ، نرسمةً
في قصائدنا وردةً وردةً
ونشيرُ بأصبعنا للدماءِ
التي نزلتْ في وعاءِ الشجرِ

هذه (شمسة) الله طالعة
في (سماواتنا) ، فافتحوا مزلّةً للجيادِ
التي ركضتْ طيلةَ العامِ

ثم استحل لها أن تُجالسنا في رواق السَّمَر

وحسن التجار مع قلائل منهم: مفرح كريم، وعزت الطيوي، ومحمد سعد
بيومي في مصر، وعبد الله الشحام في الأردن، ومحمد علي الرباوي في المغرب
يكتبون القصيدة المدوّرة باقتدار، وعليهم الأمل في إنقاذ القصيدة الجديدة من
وهنّها، وتفاهات المدّعين.

٢- يعوق القصيدة الجديدة عن الانطلاق أيضاً، ثرثرة كثيرة يسوقها البعض
قبيحون لما قصائدكم من حيث يظنون أنهم يحسنون صنعا، وهذا متفش في شعير
جمال القصاص عموماً، وقصيدته "مشاهد" على وجه الخصوص، فأول ما يُطالعه
في القصيدة ثرثرة، وطنين لاطائل من ورائه. ويدعوى الحداثة — وكان الحداثة تعني
الهديان السرطاني — يكتب كلاماً سيئاً في ثرثرة لا أدري كيف تقترب من تكثيف
الشعر؟:

الشجر المعتم تحبو أثماره

غوغاء الغيم تغسل كفن الأمطار

لمبات الشاعر أسكرها البرد

من سمات الثرثرة: عدم الدقة في استخدام اللفظ، لأنه ليست هناك تجربة
تستدعي صورة تنمو وتمتد بامتداد القصيدة، فلماذا مثلاً لم يضع "تسقط" بدلاً من
"تحبو" في السطر الأول؟ وإذا وضعها لماذا سيتغير؟ وإذا قلبنا السطر الثاني، فصار
هكذا:

الأمطار تغسل غوغاء كفن الغيم

فماذا سيتغير؟ ولماذا جعل للغيم غوغاء؟ وكيف يُسكر البرد لمبات الشارع؟
وأي نوع من السكر؟

وجمال القصاص يريد أن يرينا صورة التناقض في بنية المجتمع، ولكنه لا يُفلح في ذلك؛ فركام الجزئيات التي أتى بها، وعدم النمو للصور الجزئية يقضي على الرؤية، ويصيبها بالتفسخ:

الضباب يقتنفد بين الأزقة
يهرش أذرعه الجدرية، مكتسباً حية مستعارة
أفقر ملكتي
ها هي الدعايل صمت
بدم المصباح انتفخت جيوبها الصفراء
النهر يستحلب الحصى
والرمل في زقاقه الأخير ... إلخ

٣- يعوق الشعراء عن الانطلاق أن يحبسوا أنفسهم داخل مضامين قديمة: أساطير، وقصص، وحكايا شعبية، ورموز ... إلخ، ويعيدون صياغتها دون إضافة. فلا مانع من الاستفادة من كل ذلك شريطة أن تقدم رؤياك المعاصرة، لا أن تكتب قصيدة تاريخية.

ومن القصائد التي نجحت في الاعتماد على الموروث التاريخي الإنساني قصيدة محمد الصديق محمود، التي يتخذ فيها من شخصية (الحسين بن علي عليه السلام) رمزاً لرؤياه في قصيدته "التواييت في مهب العملة الممجة"، فلم يحبس نفسه في تابوت مع الحسين بن علي، بل انطلق ليقدّم رؤياه المعاصرة:

عليك بقاء القوافل في ساعة الإنتهاء من اللحظة الكابية
وعلقت بين عقالك تعويدي العربية
فأغرّز مناقير رحلك في جبهة الصخر
واستنطق الصخرة اللاهية

وتلك بقايا الرماح التي آثرها الحروب
مضرجة في عروقي
فغن لها

وغن على مهرك العربي
وواصل سيرك صوب القرات
ولا تنس وجهي بين الشتات
إذا مت فازرع عليه النخيل

أما قصيدة يسري العزب "غزلية للمحتون" فلم تنجح فيما نجح فيه محمد
الصادق محمود، بل تتوقع في وحدة التسجيل التاريخي السطحي، وتكاد قصيدته
تكون ترجمة — من خلال الشعر الحر — لشعر محتون بنى عامر الرصين الغزل الذي
عشقنا أشعاره في مبة الصبا وعهود شبابتنا الأول:

وأصبحت عند ديارك وهما يضيغ
ولكن صوفي يا ليل يبقى جنونا
جنونا هو الحب، نارا تنز بأحشائنا الباليات
وتجمع منها البقايا
من الطين تصنع أنفى ، وأنفخ فيها سياتا
من الشعر والأغنيات
وأعلم أني جنت
وأعلم أن ربيعك آت
وعقلي آت
وإن كان يا ليل ليلي يطول صبرت
لأن ربيعك آت

وعقلي الذي رآح آت

وحق تستكمل الترجمة قدرها، وتأخذ دورها في الشعر الحديث كقصيدة تتوجه إلى القارئ المعاصر، كان عليها أن تنطلق من هذا الموروث لتعاني الإنسان المعاصر، معبرة عن الزمان والمكان، وهذا ما لم يتنبه له يسري العزب في قصيدته. ٤- يعوق القصيدة الحديثة عن الانطلاق — أخيراً — السقوط في وهذه الخطابة والتقريرية، والرغبة في أن يلبس الشاعر مسوح الوعظ والحكماء، ويشيع هذا الملمح في قصائد المهتم السياسي، وقصائد البوح الذاتي، ومن هذه القصائد في العديدين الماضيين قصيدة الشاعر اليمني عبده عثمان محمد "العودة من الأحلام المفقودة"، فرغم ما بها من بوح ذاتي إلا أنها لم تستطع أن تكون قصيدة ناجحة بسبب الخطابية والتقريرية الفجة:

بحث عن وجوهكم يا أصدقاء

لعلني أخطئ

فأرتوي من الظمأ

وإنما وجدتها

(أشلاؤنا) مبعثرة

وظلنا في حندس يدور

وهذه الخطابية قد تصير نوعاً من البوح المستحب، كما في قول المثنون لليلي

في قصيدة يسري العزب:

وأعلم أن البغايا يطاردن ظلي

وأبناء عمي جفوني

وأبناء عمي جفوني ، وداري

وأعلم أن الجوّاري يُرقصن "رردا"

ويرقصن فوق إزاري

وَألك حين التفكك تنتحين

وَأني أحبك

فالخطاب هنا نوع من الكشف عن المكنون

يشري التجربة، ويوضح أبعادها، ويرتفع بالتجربة، ويسمو بها. بل إن القصيدة

تخسر كثيراً إذا لم يسق الشاعر هذا الخطاب، مثل نهاية المقطع الثاني من قصيدة عزت

الطوي "لكن صباح فتاة طيبة":

يداهني وجهك الطفل والحقل والأمنيات

وتأتين ورداً وسعداً

أحبك

توحدت فيك

أحسُّ بألّا امتزجتنا كما امتزج الماء بالحفر

والنهرُ بالبحر

فمدي اليدين

عذبي من ترايم ليلي التي عتقتها الجراح

عذبي .. أسمى القلب أغنية الزمن المستباح

هذه هي العوائق التي تعوق انطلاق القصيدة الحديثة في نهاية السبعينيات،

ونرجو أن يكون غد القصيدة العربية أفضل من حاضرها، وما ذلك على الله بعزيز.

"أيام عشناها"

لخليل جرجس خليل

يُعدُّ الشاعر الكبير خليل جرجس خليل (١٩١٥ - ...) (١) آخر شعراء المهجر الكبار الأحياء، وقد أصدر عدداً من الدواوين الشعرية هي "الصيدح" عام ١٩٣٩م، و"أيام عشناها" عام ١٩٥٨م، و"محفلات العهد الجديد ١٩٥٨م. وقد كُتبت عنه مقالات معدودة للأساتذة والدكاترة: عزيز أباظة، ومحمد عبد المنعم خفاجي، والربيع الغزالي، وعبد مصطفى الماحي، وحسن سيد لبيب، وكاتب هذه السطور ... وغيرهم.

-
- ١- نشرت في مجلة "صوت الشرق"، ونشرت في كتيب بعنوان "خليل جرجس خليل شاعراً وباقية حب إليه، مطابع روتابرن، القاهرة ١٩٧٨م، في اثنتين وأربعين صفحة من القطع المتوسط، وكانت محتويات هذا الكتاب كالتالي:
١- الإهداء، وكان نصه: "إلى خليل جرجس خليل الشاعر، الصحفي، المترجم .. تُهدي هذه الصفحات باقية حب إليه. حسني سيد لبيب وحسين علي محمد" (ص ٤).
 - ٢- دراسة للأستاذ حسني سيد لبيب بعنوان: "خليل جرجس خليل: الشاعر والمترجم (ص ٥-١١) (وكانت هذه الدراسة قد نُشرت من قبل في مجلة "الإخاء" الإيرانية، في العدد (٤٨٥) الصادر في ١٩٧٧/٥/٢٨م، ص ١٨، ١٩).
 - ٣- دراسة لحسين علي محمد بعنوان: "هذا الشاعر المعاصر للجيلين الأخيرين وديوانه أيام عشناها" (ص ١٢-١٩) (التي ينشر نصها هنا، الآن).
 - ٣- نص قصيدة "وحي الأربعين" (ص ٢٠-٢٧).
 - ٤- ملاحق (ص ٢٨-٤١)، وتضم كلمات لمحمد عبد المنعم خفاجي، و عزيز ، ولقاء مع خليل أجرتة جريدة "تميساجي"، ثم قصيدتي "أيامي" و"إلى أمي" لخليل جرجس خليل.

وكنْتُ بالاشتراك مع المهندس الأديب حسني سيد لبيب قد أصدرتُ في عام ١٩٧٨م كتيباً بعنوان "خليل جرجس خليل شاعراً وبقاة حب إليه". وهذا نص ما كتبه في هذا الكتاب:

(١)

يقول خليل جرجس خليل في قصيدته "وحي الأربعين":
ماذا أَخَذْتُ من الحياة وقد حَيَّتُ الأربعين
أنا ذا سجيناً في الحياة بغير ما ذَلَبَ السجين
أَيُّ البَذْرِ زَرَعْتُ ثم حَصَدْتُها عنباً وتين؟
ماذا أَفَدْتُ بِمَا رَأَيْتُ وما سَيَعْتُ مدى السنين؟
ماذا جَعَلْتُ مِنَ التَّضَارِ، من الحقول، من السفين؟
النَّاسُ يَتَوْنُ البيوتَ، وَكُلُّ أُنْيَاظٍ ظَنُونُ
وَالنَّاسُ يُغَطُّونَ الغيَّ، وَأنا تُورِّقُني الديونُ!
ماذا أَخَذْتُ من الحياة وقد حَيَّتُ الأربعين؟

هذا مقطع واحد من قصيدة "وحي الأربعين" التي تعد واحدة من أكثر قصائد الشعر العربي المعاصر تأملًا.

وقيل أن أقلب معك ديوان "أيام عشناها" الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٨م عن مطابع دار أخبار اليوم في (١٢٠) صفحة من النقط المتوسط والطباعة الأنيقة، يجدر أن نتعرف على الشاعر.

يقول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي: "ولد خليل جرجس خليل في المنيا عام ١٩١٥م من أبوين مصريين، وتوفي أبوه وهو في سن الرابعة. وقد هوى الشعر والأدب واللغة منذ صباه، فانقطع لدراسة بعض الآثار المنقولة من الأدب الهندسي وقدم الشعر العربي على أيدي أمه، ودراسة القرآن وفقه اللغة وعلوم النحو بمفرده،

حتى صار في اللغة والنحو من المتمكنين الثقاة .. وتوافر في تضاعيف ذلك على قراءة شعر ابن الفارض، والمتني، وهجلى صدقي الزهاوي، وأحمد شوقي، وأدب الرافعي، وجبران خليل جبران، وقدر من الشعر الأوري".

"قال الشعر، ونشر ديوانه الأول "الصيدح" عام ١٩٣٩م، وأسس رابطة الأدباء بالقاهرة عام ١٩٤٠م — وهي التي تعرف الآن باسم "رابطة الأدب الحديث"، وانضم إلى ندوة الشعراء منذ عام ١٩٤٩م.

ويضم الديوان مقدمة للشاعر عزيز أباظة، ودراسة في ذيل الديوان للمؤلف نفسه، بعنوان "هذا الشعر"، ويقسم الشاعر ديوانه إلى خمسة أقسام، هي:

١- وطنيات:

وتضم قصائد: مهرجان الشروق، بلادي، فرحة الجلاء، من أجل فلسطين ... وغيرها.

يقول في قصيدة "فرحة الجلاء":

هزّ قلبي وكياني طرباً	نبأ هزّ الدُّنْيَا أيّ نيا
مصرٌ منذَ اليومِ أضحتْ حرّةً	زال عنها قيّدُها واحتجّبا
الجلاء الختمُ أمضى حكْمُه	وكسا مصرَ ثياباً قُشِبَا

ويقول فيها:

أنا منذَ اليومِ حرٌّ مطلقٌ	أنا للعُلىاء أدنى سببا
أنا منذَ الآنَ لسنَ تزعجني	وطأة القيّدِ وحكْمُ الغُربا
مصرٌ أمي وأبي، حريق	وكياني، ومهادي، والصبا
وهواها موغلٌ في مُهْجتي	لستُ أرضى عن هواها مظلماً

٢- غزليات:

ومن قصائده في الغزل: عروس الشرق، لا لا، حسناء المعادي، عنفراء الأريزونا ... وغيرها.

يقول في قصيدة "لا لا":

كحللت عيني "لا لا"	عظرت نحيبي "لا لا"
نفرها ييسم لي أو	نفرها يبدو هلالا !
قلت: هل أقبس من ضو	لك؟ قالت لي: لا، لا
قلت: هل أقطف من زه	رك؟ قالت هي: لا، لا
قلت: هل أكرت حي	فاجأبني: لا، لا
"إن أمي علمتني	في الهوى هذا اللالا
أو نفسي السر إن إف	شئت سري؟ قلت: لا لا
فاطلت لفة ترقد	ص في أجفان "لا لا"
ونصت مبشرين عن ف	سدين قد جئنا مالا
وتدائن ثم مالت	نحو عظمي ومالا
وبدا الشوق ضراما	رهياما ووصالا
آه، ماذا قلت ونحي	هل كشفت السر؟ لا، لا
لم أقل في نشوي	إني رشفت الكأس، لا، لا
لم أقل ناعيت أخلا	مي، على الغمام "لا لا"
لم أقل طفنا معاً، غد	نا معاً، همتنا ضلالا

أنا والحب "لا لا"

٣-وجدانيات:

ومنه: وحي الأربعين، هموم، يأس، أيامي، تسايح ... وغيرها، ومن قصيدة "وحي الأربعين":

للريـح .. للـعـدم المـقـدر، كلُّ شيءٍ للذهابِ!
ضحكي، وذمعي، والمناء، والابتهاج، والاكْتئابِ
حُبي الذي قدسْتُهُ، ورعيْته منذُ الشَّبابِ ..
قد صارَ ذكْرى .. لم تُخلفْ في القوادِ سوى العذابِ!
وتجاري طولَ السنينِ جعشاً بها من كلِّ بابٍ ..
لم أستفيدْ شيئاً بها في حبيقتي، أو في الصَّعابِ
وحبي الذي دوَّنته بدمي وأغصَّني بالصَّلابِ
لم أستطعْ تخليده للذكرِ حتى في كتابِ
ما نَحْنُ إلَّا عَاطِرٌ في طَيِّبةِ الزَّمنِ العُجابِ!
اليومَ صرَّحَ نَشِيءٌ وفي غَدٍ يُنسى لُرابِ
وتعيشُ عُمرُك في الصَّوابِ، وَغَلَطَةُ ثَمَحِ الصَّوابِ!
اليومَ صَحَّبتُك أصدقاء، ثُمَّ يَتَقَلَّبُ الصَّحابِ ..
يقْدو أعزُّ مُصَدِّقٍ أغصَّدى عدوَّ في الرُّكابِ!
ما كلُّ ما لَمَعَتْ رِوَاهُ سوى قَاقِلي السَّرابِ
أو كلُّ ما يَبْدُو لعَيْنِكَ غَيْرَ أَوْهَامٍ كِذابِ
كلُّ الذي أَمَلْتُهُ .. كلُّ الأَمانيِّ والرَّغابِ ..
للريـح .. للـعـدم المـقـدر، كلُّ شيءٍ للذهابِ!

٤-وصفيات:

ويضم قصائد: مصر العليا، مهرجان الربيع، من العصفور إلى النسر التي كتبها بالإنجليزية سعادة سردار بانيكار سفير الهند الأسبق في مصر، وترجمها إلى العربية كل من الشعراء: وديع فارس البستاني، وأحمد زكي أبو شادي، وخليل جرجس خليل.

وتبدأ ترجمة شاعرنا خليل بهذه الأبيات:

طَبْرُ عالِيًّا في الفضاءِ حَلَقَ تَجَاهَ السَّمَاءِ
وانشُرْ جناحَكَ مثلَ الشَّمْسِ راعِ في الأَفْـسَـوَاءِ
تحدُّ مجنَّدَ ذِكْـرِـاءِ في أَوْجِها .. في العِـلَاءِ

٥-محفلات:

ويضم قصائد: تغريدة عيد الميلاد، وبطاقة عيد الفطر، ونشيد مديرية التحرير، ولحن سلام، وشاعر السماء ... وغيرها.

يقول في قصيدة "لحن سلام":

من قرارِ الأنعامِ صيغَ كِبائي أنا والشعرُ والهوى والأُماني
أفريقُ اللَّحْنِ في حنايا جنبي فأنا الرُّجْعُ في طُـوَايا جناني
فهني نَجْوَـيَ في هَوَايَ ، ونَهْجِي في اغترابي ، ومنهجي في بياني
ما تركتُ بالأهازيجِ إلَّا عشقَ السَّمْعِ عند ذاكَ لِساني

هذا عرض سريع للديوان الذي يضم ستا وثلاثين قصيدة، بعضها — كما يقول الشاعر عزيز أباطة "فرائد قد لا تتكرر في الشعر العربي، تقرأها فتتحلى لك خصائص الشعر العربي ومماته، ويتحلى لك التجديد المنشود في النسق والإنشاء، ويلوح لك الإبداع في النفنن والشكل والمضمون"

(٢)

من الملاحظ على هذا الديوان ما يلي:

أولاً: أن الشاعر يعيش إيقاع عصره، فلا تكاد تعرض مناسبة وطنية أو قومية أو دينية إلا ونرى له قصيدة جيدة، لا تموت بانقضاء المناسبة، وهذه القصائد تتسم بالبساطة والسلاسة، مثل قوله في قصيدة "أخي في سورية":

أقسمتُ باسمك^(١) يا أخي في الشام أن
تحمي الحمى وتقاومَ العدوانا
قف يا أخي عند الحدود مهياً
إن كان سلباً أو وغيً وطعنا
لن تأتي الميدانَ وخلدك يا أخي
إنا وواءك نرحمُ المردانا
فلقد حررنا أرضنا بك فاحنا
ولقد حمينا الماء والشيطانا

ويقول في "تفريدة عيد الميلاد":

هذا وليد بيت خم	ما أنجبت مثله النساء
ضمته في بطنها بتول	عدراء قد زانها الثقاء
أتى إلى الأرض وهو روح	طريقه الخلد والبقاء
فاذ ينحي الدنس عثا	وعز من قبله القداء
معلم يدع الوصايا	فلا يجاريه أوصياء

^١ - القسم ينبغي ألا يكون بغیر الله.

فهنا نلاحظ أن الشعر بسيط، لا يتغلق على المناسبة، ولكنه ينطلق منها ليكون شعراً إنسانياً، لا يموت بموت المناسبة، بل يظل حياً، ما تردّد نفس في صدر إنسان.

هذه البساطة الأسيرة هي أهم ما يميز شعر خليل جرجس خليل، وهذا ما استطاع الأستاذ حسني سيد لبيب أن يلمسه في دراسته عن خليل جرجس خليل حيث قال: "لا يميل إلى التطرف في القول، ويُراعي الدقة في التعبير"^١. ثانياً: هذه البساطة لا تعني الضحالة أو الفحاحة، فكثيرة هي تلك القصائد التي تجدها متأملة في الكون والحياة في عمق، من مثل قوله في قصيدة "أيامي":

تعبت رجلاي من سغي، وسغي ما مداه؟
كلما لاح طريقي، لم يُلح لي منتهاه!
لِمَ أنسى؟ لِمَ أحيا؟ الكسب أم لجاه؟
أنا ما حققت شيئاً من أمانٍ الحياة
ذهب العمرُ هباءً وسدىً وأسفاه!

تعبت عيني من الرؤية ضيحاً ومشاء
حدقت عيني طويلاً في ظلام وضياء
صور مرّت أمامي .. ومضت نحو الفناء
وأنا أجترُّ ذكراها وحيداً وحيداً في الحياة
لم أقدِّمَ لها رأت عيني شيئاً .. ونلتاه

^١ - حسني سيد لبيب: خليل جرجس خليل الشاعر المترجم، الإخاء (إيران)، العدد ٤٨٥، الصادر في ١٩٧٧/٥/٢٨م، ص ١٩، ١٨.

تعب القلب مكن الخفي ومن طول ارتقاب
قلقا لم يغترف الرّاحة أو طعم الرّغاب
كل يوم في تعلّلات .. وتمضي كالسراب
هو في الحب وفي الكُسر يُعاني من جِواء
ويؤلم العمر مع خفقاته .. واحسرتاه!

فالشاعر هنا له رؤية واضحة للكون والحياة، لا ينحرف على سطح الحياة كالقشة، وإنما لا يملك إلا أن يعزل نفسه عن اللحظات المشوشة .. كي ينأمل في الحياة.

تالفاً: الشاعر في هذا الديوان وفي غيره من الأشعار التي ينشرها ويُذيعها على الناس يشدو بأشعاره الموقّعة، العذبة الإيقاع. يقول:

من قرار الأنعام صيغ كياني أنا والشعر والهوى والأغاني
ويقول:

ها هنا في دمي حشدت قوايا وهنا في فمي سلكت الثايبا
المزمار ينطقن كأصدا ع التساييح من قرار الحنايبا
عصرت مهجتي رحيق حميا صفقتها يدي فدارت هدايبا

ولعلنا لاحظنا في الأجزاء المختارة التي أوردناها في هذه القراءة كيف تنساب الموسيقى العذبة الأسيرة ممتزجة بالكلمات المنحثة العالية. وارجع إلى الجزء الذي اخترناه من قصيدة "لالا" لترى كيف تكون الموسيقى الصادقة في الشعر الأصيل.
وأبداً: الشعر يحتاج كما يقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة "إلى مهارة فائقة، وثقافة عميقة، وإخلاص شديد"^١، وهذا متوافر عند شاعرنا .. السذي لا

^١ - محمد إبراهيم أبو سنة: نقد القصائد، مجلة "الأدب"، عدد ديسمبر ١٩٧٢م،

يفخر بشيء من هذا، ودائماً ما يردد ما قاله "الجامعة": "إن الكل باطل، وقبض الريح" .. فنراه يسخر من كل هذا:

ماذا جعفت؟ وما وعيت؟ وما أفدت من الحياة؟
أيُّـرُئي آلي عرفتُ بممّي بعض اللغات؟
أبروئي أن قيل "نحوي" يُضاف إلى التفات؟
أثقيديني ألي أقول الشعر .. مطبوع السمات؟
أثغريني ألي كبير جماعة الأدب الهواة؟
ما عذتُ أخذعُ بالهارج، أو أراودُ أمنياني
إثني نفصتُ يدي من وهي التقديم ودغوياني!

خامساً: ما الرؤية التي يطرحها هذا الديوان؟

إن الديوان يضم قصائد عاطفية، ووطنية، واجتماعية مختلفة الأغراض، ولكنها تنبض بشيء واحد هو الصدق، نعرفه من العفوية وعدم الافتعال، وعدم الإتيان بالغريب من القول أو التافر من الصور.

ومن وراء الصدق تتضح لنا صورة شاعرنا المحب، العاشق للجمال. وهذا واضح في قصائده: عذراء الأريزونا، حسناء المعادي، لالا ... وغيرها.

ونختار هنا مقطعين من قصيدته "عذراء الأريزونا":

طارحتها النظرات، فالتفتت، فقلت: لك النحية
أنا مغجبة، فأتت تضاحكني، وقد تأتي البقية
أذني تـعوّدت "العبارة" منذ جئت هنا صبيّة
هل من جـديـد لم يقله سواك تسرّده عليّ؟
قلت: الجديد الصدق في نحوي، والحجج القويّة

هذي الكنوز لمن؟ ومن له كتيب التعميم؟
 من تصطفين لكي يُقسِمَ إلى جوارك إذ يُقيم؟
 أنا حارسٌ للحسنِ إِمَّا شئتُ، أو شئتَ الجميمُ
 فقد يُسعدُ المقصدُ بالقرى .. وبالجلودِ الكريمِ
 روحي مُخَيَّرَةٌ تُرفرف .. هل أتيح لها نديم؟

ب- عبثة الحياة، وأن الكل باطل وقبض الريح، وأن لاجدوى منها^(١):
 ولعل قراءة الشاعر المبكرة للكتاب المقدس قد طبعت فيه هذه الفكرة،
 بالإضافة إلى تجاربه في الحياة التي عمقت من هذه الفكرة، ورستحها، ويتضح هذا
 من قصيدتيه اللولتين "هوم" و"وحي الأربعين".
 يقول في "وحي الأربعين":

لا تغفلوني أضلقتني .. إني روحٌ كتيب
 هذي السنون الأربعون تحيقتني في التصيب!
 تركتني في الميراث أمـراضاً ووجدتُ كاللهيب
 ومشاعراً تبعث من القلب المقلب والوجيب
 وبصيص نور العين ألقفتُ بأسراف عجيب
 إن الثفاني دبتني في الكذب والعمل الذئوب
 أشكو ولا من يفهم الشكوى، ولا من يستجيب!
 وتوشني الأوجاع .. ونحي! ليس يعرفها طبيب!
 لا تغفلوني أضلقتني .. إني روحٌ كتيب

 تتراكم الأغصاء فوقي .. لا تخف ولا تزول

^(١) كما لا يخفى تختلف الرؤية الإسلامية عن هذه الرؤية العدمية!

يَوْمَ إِلَى يَوْمٍ، وَعَامَ إِلَى عَامٍ فِي السَّبِيلِ
 وَأَنَا أَنَا بَاقٍ أَوَاجُهُ مُشَكِّكَ لَآئِي .. لَا أَحُولُ!
 لَوْ أَنِّي اسْتَعْرِضْتُهَا، لَوَجَدْتُ مَعْرِضَهَا يَطُولُ
 لَمْ أَسْتَفِذْ مِنْ خَيْرِي لَا بِالكَثِيرِ وَلَا الْقَلِيلِ
 قَدْ تَسْتَوِي فِي مُقْتَمٍ مِنْ لَا يَصُولُ وَمَنْ يَصُولُ
 وَلَوْ لَمْ تَطْفُرْ الْعَيْشُ وَفَارَ بِالْثَمَرِ الْجَهْلُ
 وَأَنَا أَعِيشُ بِهَمِّهَا كَالْفَصْنِ يُذَرِّكُهُ الدُّبُولُ
 تَتْرَاكُمُ الْأَغْصَاءُ فَوْقِي .. لَا تَخَفُ وَلَا تَزُولُ

ج-الوفاء: ولهذا نراه يحب الأصدقاء، ويأنس بهم، ويقدم لهم كل ما يستطيع
 .. حتى لو جازوه بالكفران! ويرى أن الوفاء هو الحقيقة الأكيدة في هذه الدنيا التي
 ليس فيها أي شيء حقيقي!

انظر معي إلى وفاته النادر وهو يتحدث في قصيدته "وحي الأربعين" عن
 زوجته. إنه يتحدث في هذه القصيدة عن متاعبه وهمومه وقلقه وخوفه، وأحلامه،
 لكنه لا ينسى معدنه الأصيل (الوفاء) فيقول لزوجته:

يَا زَوْجَتِي فِيكَ الْعَزَاءُ فَلَيْتَنِي أَجْزَيْكَ خَيْرًا
 أَلَيْتِ الْحَقِيقَةَ .. حِينَ كُلِّ مَا تَرِي وَهَمَّ تَعْرِى
 أَلَيْتِ احْتِمَلْتِ تَعْفُورِي وَتَجْبِرِي عَامًا وَعَشْرًا
 أَلَيْتِ الَّتِي سَدَدْتَ خَطْوَِي رَيْثَمَا أَخْرَزْتُ نَصْرًا
 أَلَيْتِ الَّتِي قَاسَمْتَنِي عَيْشِي الْمَدَى خُلُوعًا وَمُرًا
 وَلَزَمْتَنِي صِفْرَ الْيَدَيْنِ، وَحِينَ لَبَسَ يَدَايَ صِفْرًا
 أَلَيْتِ الَّتِي شَجَعْتَنِي حَتَّى بَلَغْتُ الْيَوْمَ أَمْرًا
 أَلَيْتِ الَّتِي وَقَفْتَ حِيَالِي دَائِمًا .. سِرًّا وَجَهْرًا

أنت التي بادلتني حُبا وإخلاصاً وبراً
يا زَوْجتي فيك العزاء فليتنى أجزيك خيراً

إن ديوان "أيام عشناها" لخليل جرجس خليل، يضع أمامنا شاعراً كبيراً قدمه
راسخة في عالم الشعر، ولكنه مازال هو وبعض أبناء جيله مثل أستاذنا الشاعر الكبير
محمد عبد الغني حسن، والشاعر المرحوم الدكتور محمد العلاوي حديرين بدراسات
جادة، ولعل هذه الدراسة، والدراسات القادمة التي سأقدمها عن الشاعرين محمد
عبد الغني حسن، و محمد العلاوي تكون بداية الطريق لدراسة وجوه مضيئة في دنيا
الكلمة الشاعرة.

القسم الثاني:

في القصة القصيرة

"رمضان كريم" لإبراهيم المصري

(١)

عندما يختار الكاتب الشخصيات التي تؤدي أحداث قصصه "يلزم أن يُعاشها فترة في خاطره ووجدانه، حتى تتشكل لكل شخصية أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية في نفسه"^(١).

وإبراهيم المصري (١٩٠٠-١٩٧٩م) الكاتب القصصي المعروف يصدق عليه هذا القول، فقد كان يهتم برسم الشخصية اهتماماً كبيراً، مما يجعلنا نحزم بمعاشته لما مُعاشته طويلاً قبل أن يُقدّمها في إبداعه القصصي، ونلمس ذلك في مجموعاته القصصية الكثيرة التي أصدرها.

وستناول في هذه القراءة رسم خطة التحول في حياة بطلته "منيرة" في قصة "رمضان كريم"^(٢).

في هذه القصة "يرسم لنا المؤلف من خلال جوّ رمضان الساحر صورة امرأة لم تُعقّب خلفاً من زوجها الذي أحبته، فأصبحت بانفصام فُحائي في شخصيتها، واعتقدت — هي التي كانت تُحب زوجها حباً كاملاً — أنها باتت تُحبه بقلبها فقط، وتعشق بجسدها رجلاً آخر، ف وقعت المعجزة في رمضان، وشعرت المرأة بأنها حملت من زوجها نفسه، وعندئذ أشرق بصيرتها، وأدركت أنها إنما اندفعت نحو رجل آخر غير زوجها، لا عن رغبة في عشق جسدي محرّم، بل عن ميل فطري لا

^١ - د. السيد مرمي أبو ذكري: العمل الأدبي بين الإبداع ولاداء، ط١، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٧م، ص ٣٤٤.
- انظر القصة في مجموعته "أرواح ظامئة"، العدد (٢٩٨) من روايات السهال، أكتوبر ١٩٧٢م، ص ١٤٦-١٥٦.

تُنهِي إلى إنجاب الطفل الذي كانت محرومة منه. فلما أيقنت أنها قد حملت وفي شهر الصوم، استهولت ما أوشكت أن تقع فيه، فارتدت بكليتها إلى زوجها، واشتد إيمانها بالله، وزايلها على الفور ذلك الانفصام الذي طالما قاومته، وكان يُعذبها^(١). فهذه المعركة المريرة بين حاذبية القلب والروح من جانب وإغراء الشهوة والجسد من جانب آخر قصتها علينا الكاتب في هذه القصة من خلال سرده لقصة "منيرة" زوج "مصطفى بك".

ومن خلال الفقرات الأولى نتعرف على منيرة:

"كانت فتاة رقيقة وديعة تشتغل معلمة أطفال في إحدى المدارس الخاصة، فأحبها حبا عنيفاً واقترب بها معترضا مشيئة أهله، وأنقذها من مخالب الفاقة، وفتح لها أبواب الثروة والنعيم.

كانت منيرة إذ ذاك عذراء خفيرة، لينة الجانب، طليقة النفس، حلوة المعاشرة، تترق في عينها تلك البراعة الناصعة التي يقف حيالها الرجل خاشعاً مفتوناً، وترقرق من حديثها تلك السذاجة الساحرة التي تلهب الخيال وتُشعل العواطف، ومملا النفس بأروع الآمال والأحلام.

أولع بها مصطفى لفرط ما وجد فيها من فضائل تُناقض أشد المناقضات ما اصطلحت عليه بيئته في حياتها. كانت هذه البيئة مترفة لاهية، غليظة القلب، قاسية المشاعر، وضيعة الميول والأهواء، مسممة بضرب من الكبرياء الوقحة المشوبة بالأنانية وحب الذات. وكان مصطفى يمثل بيئته أبلغ تمثيل، ويعتبر منصبه الحكومي الكبير مظهراً للوجاهة فقط، ويمجى حياة الكسالى العاطلين، لا همّ له إلا السهر، وتبذير المال، والتقلب من ذراعي غانية إلى أحضان أخرى.

^(١) فوزي سليمان: إبراهيم المصري حياته وأدبه، مطبعة النصر، شبها ١٩٦٥م،

ص ٤٢، ٤٣.

فلما التقى بمنيرة المدرسة الفقيرة المعدمة، التي تعمل سحابة لها لتعول أما عجوزا وثلاث أخوات صغار، تكشفت له الطبيعة البشرية عن جانب كان يجهله، فأدرك معنى البساطة، وقدر حياة الكد والكفاح، وأوشك أن يحتقر نفسه ويغضها، ويفهم ما في حياة الفقراء من تفوق وعظمة.

وساعد جمال الفتاة على إخماد هذه الأفكار في ذهنه، وإضرام شعلة الحب في فؤاده. فعافت نفسه تقاليد بيته، واستعذب من أجل منيرة فضيلة التواضع والإحسان والرحمة، وتاق إلى تبديل جو حياته في صحبة هذا المخلوق المشرق الناضر النقي. وعرض عليها الزواج، فاستهولت منيرة القارق الذي يفصل بينهما، وخيل إليها أنها مكيدة يدبرها كالأخوين. ولكن مصطفى كان صادقا ونزيها، فلم يفرر بالفتاة ولم يخدعها، بل استقدم شابين من رفاقه ذات صباح، وذهب إلى المأذون وعقد عليها^(١).

فهنا نرى من أبعادها الاجتماعية:

- أنها فقيرة: "أنقذها من مخالب الفاقة" .. "الفقيرة المعدمة".

- تعييل في وظيفة متواضعة: "تشتغل معلمة أطفال في إحدى المدارس الخاصة".

- تقوم بدور في أسرهما: "تعمل سحابة لها لتعول أما عجوزا وثلاث أخوات صغار".

الأبعاد الجسمية:

- وصفها بالجمال: "يقف حيالها الرجل عاشعا مفتونا"، و"تلهب الخيال وتشعل العواطف، وتغفل النفس بأروع الآمال والأحلام".

الأبعاد النفسية:

^١- إبراهيم المصري: أرواح ظلمة، ص ١٤٦، ١٤٧.

- "لينة الجانب، طلقة النفس، حلوة المعشر".

- "تبرق في عينيها تلك البراءة الناصعة".

ومع ذلك فهي تعرف قدر نفسها، ولم تكن تطمح في الزواج من "مصطفى

بك" (سليل الحسب والنسب).

"وعرض عليها الزواج، فاستهولت منيرة الفارق الذي يفصل بينهما، وخيل

إليها أنها مكيدة يدهرها كالآخرين".

لكن حينما أصبح حب مصطفى بك لها حقيقة، وتزوج منها، عاشا في سعادة

مترعة:

"وكانت حياة زوجية شائقة لم تخطر لمصطفى ببال. حياة هادئة ناعمة

مستقرة تنطلق في مجرى لامع صاف، أشبه بحلم عذب طويل، لا تكاد تعقبه اليقظة

حتى يعود فيتجدد ويتألق في عالم شعري فائن مغمم بالثقة والتفاهم والوفاء.

أحس مصطفى أن جو البراءة والطهارة التي طالما نزعته إليه نفسه أصبح

حقيقة تكلؤه وترعاه، وتفيض على وجدانه وبيته، وتغمر قلبه وعقله، ولا تفنأ تبتلق

من عيني هذه المرأة المثلى، وتبدل شيئا فشيئا أخلاقه وعاداته ونظراته إلى الحياة.

وقابلت منيرة هذه النعمة بكل ما في فطرتها السليمة من وفاء وإخلاص، ثم

اشتد إخلاصها على مر الزمن وتضاعف واستحال من عرفان بجميع زوجها إلى

حب صادق غامر صحيح .. هو ذاك .. كانت تحب زوجها بكل صراحتها، وكل

براءتها، وكل قواها" (١).

(٢)

لكن شخصية منيرة تتحول. ويلمس زوجها ذلك التحول أولاً، فيقول في

روح ذاتي: "لقد تغيرت، إنما لم تعد تحبي. إنما تبعد عني، تملص مني ... لقد فترت

١- السانة، ص ١٤٧، ١٤٨.

حرارة منيرة، وابتعد شوقها، واستحالت إلى امرأة أخرى. يا لحنينة الأمل المروعة، بعد خمس سنوات خالسا فيها النعيم، لم نعقب فيها أطفالا، ولكننا كنا سعيدين. كنت مكثفيا لها، وكانت مكثفية بي ... إلها وفيه، وفيه ونزبه، وأنا أتق في شرفها نفسي في وجودي .. فلماذا تغيرت؟ ولماذا هي قريبة وبعيدة، لا يكاد جسدها يلتصق بي حتى تغيب روحها عني، ولا أكاد أضمرها إلى صدري حتى يخونها الحب فجأة ويفر منها ويخلفها بين ذراعي أشبه بجثة هامدة؟ لقد تغيرت" (١).

ويلتقي مصطفى بك منيرة في حجرهما، وتلقي نفسها عليه، ولكنه يشعر أن هذا الحنان الذي تلقى عليه خال من الحب.

ويتنقل المؤلف إلى منيرة راصدا تحولاتها:

"طافت بها جميع صور حياتها .. ذكرت هي أيضا ماضيها وحاضرها، ومبلغ السعادة التي أشرقت عليها في هذه السنوات الخمس، وما انتهت إليه هذه السعادة التي كانت تعتقد اعتقادا راسخا أنها لن تموت. ذكرت فقرها وبوسها، وحب زوجها العميق لها، واعترازه السمع الكريم لها، والنعمة التي أسبغها عليها، والترف الذي حياها به. ذكرت كل هذا ثم نظرت إلى نفسها، هبطت إلى قلبها، نفذت إلى أعماق ضميرها، فسرت فيها قشعريرة متقدة مستهولة .. كيف؟ كيف تتكرر هكذا لحبها، كيف تتحول هكذا عن إخلاصها، كيف تحث بيمينها، وكيف تخون بالحس والفكر والضمير هذا الرجل الذي لم يكثر لبيتها، ولم يعبرها بأصلها، بل استعدى عليه أهله من أجلها، وانتشلها من وقعة الفقر، ورفعها إلى مرتبة أخرى لم تكن لتحلم بها أبدا؟!

١- السابق، ص ١٤٨، ١٤٩.

ومثلت صورته، فتحسست أعضائها مكمدة حانقة، وأنشبت فيها أظافرهما كأنها تود أن تمزها من سياتها، وتنعشها وتحببها، وتبعث فيها تلك الحرارة التي ينشدها مصطفى، ولكنها عجزت^(١).

ومن ثم فقد كانت "قلقة ومزعورة، كانت تقف بمفردها أمام التجربة ولا إيمان بحبيبها، ولا إرادة تعصمها، ولا طفل يملأ فراغ حياتها .. الطفل .. طفلها .. لقد انتظرتة عبثاً منذ خمسة أعوام .. جميع الأطباء قالوا إنها سليمة البدن، وجميعهم زعموا أن زوجها سليم البدن أيضاً، وإذن فلماذا أبى الله إلا أن يخذل عليها كل المتع ويحرمها نعمة الأمومة"^(٢).

وفي وسط هذه الحيرة النفسية، وهذا القلق الذي أصاب زوجها، يفاجئها — في مخدعها — الوجه "إحسان بك" ابن عم زوجها، وجاره، وأحب أصدقائه إليه، ويحاول أن ينال منها، ولكنها .. "ذكرت أنها في شهر الصوم، فحن جنتوها، هالما الحرام في شهر رمضان .. كبر عليها أن تكون مقطرة وغادرة .. كبر عليها أن ترى الناس يصومون ويصلون ويكفرون عن آثامهم ثم ترتكب هي لأول مرة وفي هذا الشهر الفضيل أنحس وأقبح وأفطع الآثام .. فدب فيها عزم طارئ، فاستجمعت قواها، وغلصت من الرجل، واندفعت نحو الباب تأبى إلا أن تفتحه، فانقض عليها إحسان بك، واحتواها بين ذراعيه، وجاهد جهاد المستبشرين ليقبلها، ولكنها استنهضت من نفسها أقصى الإرادة وأقصى العزم، ودفعته عنها في عنف، وفتحت الباب.

^١ - السابق، ص ١٥٠.

^٢ - السابق، ص ١٥١.

وتقهقر إحسان وقد أمضته الخيبة، ثم قطب حاجبيه، ونصب قامته، وعسرج من الغرفة" (١).

وفي هذه اللحظة التي تشبثت فيها منيرة بأهداب العفاف والتقى تحدث لحظة التحول، حيث تحس إحساسا حقيقيا بالحمل:

"مست بطنها في ذهول، فأحست شيئا عجيبا .. شيئا عجيبا .. شيئا خارقا .. شيئا خفيا وساحرا .. يتحرك فيها، ويدب دبيب الأمل المرموق في صميم أحشائها.

وتحسست أيضا بطنها كمنعوتة، وملكها فرح لا يوصف .. اختنقت، جمدت، أصابها شبه شلل فاطر ولذيذ سيحت فيه وهي تائهة ولم تتحرك، أجل .. لم تتحرك .. لم تتقدم، لم تلحق أيضا بإحسان، لم تحفل بغضبه، ولم تكثر لسخطه، أو تفكر في مجرد النظر إليه .. شعرت شعورا غريبا، شعورا باغتها وحيرها أن إحسان قد انفصل عنها، وانسلخ من جسمها، وبتر من حواسها، وتقلص في مثل ملح الطرف وتبدد كأنه طيف خيال..

وارتمت على مقعد وهي تلهث، ويدها المرتعشة الرقيقة تحضن بطنها المبارك حيث يتحرك جنينها المنشود .. ومن هذه الحركة الوثيدة الهامسة، وعلى وقع هذا النبض المنقطع المختلج الوهاج، انجابت السحب عن ذهن منيرة، وأشرق عقلها بفتة، ووضح أمامها سر نفسها. فهمت ووعت وأدركت كل شيء، أدركت أن توزع ميولها كان ثورة على الطبيعة، وانفصام كيانها كان تمردا على الأمومة، وتصدع شخصيتها كان تلهفا على الطفل" (٢).

١- للسادة، ص ١٥٤.

٢- السابق، ص ١٥٤، ١٥٥.

وتعود منيرة إلى مراجعة موقفها، وتصبح إنسانة سوية من جديد "تحرص على نفسها، وتزن خطواتها" فقد "أدركت أن إحسان لم يكن في نظرها غاية، بل وسيلة. أدركت أنها لم تحب إحسان أبداً.

أدركت أنها لم تتحذب بحواسها نحو إحسان القوي إلا لتعقب منه الطفل الذي كانت قد بست بعد خمس سنوات طويلة من أن تعقبه من زوجها الضعيف مصطفى .. ولكن مصطفى لم يكن ضعيفاً .. هي التي كانت واهمة ومتبطرة وثائرة ونافذة الصبر .. وها هو ذا الطفل .. ولده، ولده هو. ولد مصطفى، ثمرة حبها الخالص له، يدب في أحشائها، ويباركه ويقدسه كفاحها المرير دفاعاً عن كرامتها، وذوداً عن عرضها"^١.

لقد اشتد إيمان منيرة بالله، وعادت إلى الصلاة والصوم، وزايلها ذلك الانقصاص الذي طالما عانت منه، وقاومته مقاومة عنيفة.

وهذا الصراع العنيف الذي كان بين القلب والروح من جانب، وإغراء الشهوة وغريزة الأمومة ومطالب الجسد من جانب آخر، يستصفي أنبل ما فيه، وهو الحب المخلص للزوج، والأمومة التي تمتح الحياة الطفل .. رمزا على العطاء، والقدرة على التجدد والاستمرار.

^١ - السابق، ص ١٥٥.

الرمز في "حارة اليهود"

لمحمد جبريل

أصدرت الثقافة الجماهيرية في مطبوعاتها (العدد ٣٨) — سبتمبر ١٩٩٩م،
مجموعة مختارة من قصص محمد جبريل القصيرة تحمل عنوان "حارة اليهود"، تضم
قصصاً مختارة، مما نشره المؤلف على امتداد الخمس عشرة سنة الأخيرة في الصحف
و"الدوريات الأدبية كـ "الأهرام"، و"إبداع"، و"الاحلال"، و"أكتوبر"، و"القصّة"
... وغيرها، وهذه القصص معظمها منشور في المجموعات القصصية التي أصدرها
من قبل.

ومحمد جبريل (المولود في الإسكندرية عام ١٩٣٨م) واحد من أبرز
الروائيين وكتاب القصة القصيرة المصريين في الجيل التالي لتجيب محفوظ، وهو قد
نشر نتاجه في القصة القصيرة في معظم الصحف والمجلات الأدبية المصرية والعربية؛
فقد نشر قصصه في "المساء" و"القصة" و"الاحلال" و"أكتوبر" و"الأهرام" (في مصر)،
و"العربي" (في الكويت)، و"الفصل" و"الأدب الإسلامي" (في السعودية)، و"المنتدى"
(في الإمارات)، و"الحياة" (في لندن) ... وغيرها. وقد أصدر ست مجموعات
قصصية، هي: تلك اللحظة من حياة العالم (١٩٧٠)، وانعكاسات الأيام العصيبة
(١٩٨١)، وهل؟ (١٩٨٧)، وحكايات وهوامش من حياة الميتلى (١٩٨٦)، وسوق
العيد (١٩٩٧)، وانفراجة الباب (١٩٩٧).

ومحمد جبريل أحد الأدباء الذين تشغلهم مصر^١ وقضاياها وهمومها، يقول
في حوار معه حول الالتزام والإحكام الفني: "أنا لا أستطيع أن أتخيل أن هناك كاتباً

^١ أصدر الكاتب دراسة عام ١٩٧٣م بعنوان "مصر في قصص كتابها
المعشرين"، فاز الجزء الأول منها بجائزة الدولة في النقد لعام ١٩٧٥م، ومازال هناك

غير ملتزم أساساً، فالدافع الأول المؤدي إلى الكتابة يتمثل أساساً في الدفاع عن قيمة إنسانية ما، وتوصيل وجهة نظره، وتحديد موقف معين من الحياة".
وهذا الموقف يجعل الأديب من أصحاب الرؤى التي تطمح لتغيير ما هو واقع وتجاوزها، مع اتصالها بالواقع وتخري الصدق — الفني — في تصويره.
يقول وهو يتحدث عن إشكال الإحكام الفني وضرورة الالتزام: "في اعتقادي أن الصدق الفني لا يمكن أن ينفصل أبداً عن الصدق الإنساني، فليس من المعقول أن تُحب أو تتعاطف مع عمل له شكله الدرامي المحكم والجميل، بينما ينطوي هذا العمل على مضمون فاسد، ويُطفئ شعلة الأمل والحياة في نفس الإنسان".
ويرى أن الكاتب ابن بيته، فيجب عليه أن يُعبر عن همومها حتى يستجيب المثقفي لما يطرحه الكاتب في أدبه من هموم "هل أتوقم مشاكل غير موجودة وناساً لا أعرفهم، وكائنات وهمية وأمكنة خرافية وأنا ابن مصر، مهمة فني أن يحتويها بكل مكوناتها وأن يُعانتها بكل محتوياتها؟ إن من الطبيعي والحتمي والمنطقي أن تكون أعمالنا مصرية في لحنها وسداها، وإن لم تكن هكذا فهي ليست بأدب على الإطلاق. الكاتب المصري لا بد أن يكون مصرياً وإلا فقد هويته، بل ويجب أيضاً أن يكون غصنياً، بمعنى أن الكاتب الذي يفقد حس عصره لا يمكنه أن يُعبر عن أي عصر آخر، والمهم أن يصل هذا الإحساس بالوطن والعصر إلى القارئ حتى يتمثل التجربة

جزآن تحت الطبع، وله رواية بعنوان "الأسوار: لحظات مصرية"، وله: "مصر.. من يريد بها بسوء؟" (١٩٨٦)، و"قراءة في شخصيات مصرية" (١٩٩٥)، و"مصر المكان" (١٩٩٧). وهذه الكتب جميعاً تجعل من مصر فضاءً لاهتمامها الإبداعي أو النقدي.

النفسية والخيالية التي مرَّ بها الكاتب، ومن هنا تأتي المشاركة بين المُعطي والمتلقي"^(١).

ولأن مصرنا الغالية — ومن ورائها العالم العربي — في مواجهة شرسة مع الصهاينة المحتلين من أبناء يهود، فإنَّ وعي القاصِّ بهذا الصِّراع الشرس الذي يُواجهنا انعكس على كثيرٍ من قصصه، وقد جَمَعَ بعضها في هذه المجموعة، لئِيَّسه، ويُنبِّه، ويُبدل بشهادته — الفنية — في هذا الصراع، وستتوقف أمام الرمز الإيحائي في ثلاثة قصص من قصص هذه المجموعة.

العودة

معروف أن الرمز وسيلة إيحائية من أبرز الوسائل الفنية التي يستخدمها الأدباء المتمكنون من فنهم، وفي قصص محمد جبريل في هذه المجموعة نراه يستخدم الرمز الإيحائي، وهو أن يوحي لك بما يريد أن يقوله، وهذا هو الرمز البسيط الذي يُوظفه في قصص هذه المجموعة.

في قصة "العودة"^(٢): نجد البطل المصري المنتمي، المتمرد على الغربة المكانية، والذي يريد أن يعود إلى مصر بعد تسع سنوات من الغربة، ورغم أنه يعيش في دولة عربية هي سلطنة عمان، فقد كان دائم الحنين لمصر: "لو أنه روى عن الباعث الحقيقي! .. كان يحجز تذكرة العودة في اليوم التالي لوصوله إلى مسقط. أتعبس اللحظات حين يُفادر التاكسي في مطار القاهرة ويخطو إلى باب الدخول، أسعد اللحظات حين يُعلن المضيف عن التحليق في الأجواء

^١ - انظر د. حسين علي محمد ود. محمد عارف محمود حسين: دراسات في النص الأدبي: العصر الحديث، ط٤، دار الوفاء لدنيا الطباعة بالإسكندرية ١٩٩٨م، ص١٠٥، ١٠٦.

^٢ - انظر تحليلاً تفصيلياً لهذه القصة في كتابنا: جماليات القصة القصيرة، ط٤، الشريعة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦م، ص١٢-١٦.

المصرية. أدهشته الدمعة التي ذرفها بالرغم عنه لما أطلّ على الناس وهو يُنهي أوراقه — من نافذة مرتفعة في مجمع التحرير. كان يحرص على قراءة الصحف. يُناقش القضايا البعيدة كأنه يحياها، يسأل ويناقش ويقترح ويرفض. يصلي الجمعة في مسجد أبي بكر الصديق الذي يرتاده المصريون. يزور ويُزار ويودع في مطار "السيب" يستوقفه اختلاف اللهجة والتصرفات والتكوين الجسدي، كان يُراهن على الطيف القادم في الظلام. يُهلل للشوارع والميادين والشواطئ والأبنية، إذا طالعته في التليفزيون: المراكب الصغيرة في شواطئ الأنفوشي .. زحام شارع الغورية .. لعلها معذنة الحسين .. من هذه الأشجار فهي الإسماعيلية .. بورسعيد تخلو من البمبوتية فهؤلاء إذن من السويس .. إنها مستودعات البترول في مدخل الزقازيق .. حلّ الصيف، فجمهور استاد القاهرة يرتدي القمصان^(١).

لقد عاد البطل من الخارج ليواجه مجتمعا امتدّت ردائله السياسية والاجتماعية، واتسعت، ولُحِمَ عطايا هذا المجتمع، ويُحاكمه أمام نفسه^(٢)، وتبدأ المواجهة عند وصوله إلى مطار القاهرة:

"بدا مُغايرا للمرّات السابقة، مجموعة من السائحين الإسراييليين ينتظرون حقائبهم. تأمل اسم ورقم الرحلة (٥٧٦ تل أبيب) تل أبيب؟ .. تحمل المجموعة بنظرة جانبية. بدوا سعداء، يتضاحكون، وإن علت في أحاديثهم تلك المفردات التي عجز عن فهمها"^(٣)

ويكشف المقطع السابق عن نفسية السارد المستفهمة المتعجبة، التي تتعرّف — من خلال رؤية السارد — على أولى خطوات الوعي بالمقاومة التي فُرضت على

^١ - محمد جبريل: حارة اليهود، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة العدد (٣٨)،

القاهرة ١٩٩٩م، ص ١١٠، ١٠٩.

^٢ - د. حسين علي محمد: جماليات القصة القصيرة، ص ١٣.

^٣ - محمد جبريل: حارة اليهود، ص ١٠٨.

البطل بعد العودة، فهذا هو العدو الصهيوني يتسلل إلى داخل الحدود، ويتحدث لغة غير مفهومة!

وتنتهي القصة بالعودة إلى أحضان الأم:

"صعد السلام عدواً، أطلال الوقوف لحظات أمام باب الشقة، هل تفاجئه أمه بهذه اللهجة؟ فكيف يواجه الأمر؟ ماذا سيكون عليه تصرفه؟ قاوم التردد، وضغط الجرس، لم يرفع إصبعه حتى انفتح الباب، بسدت أمه شعناء الشعر، تفصّد العرق في جبهتها، بيدها سكّين، فهي لا بد قادمة من المطبخ .. اتجهت عيناه إلى شفتيها، ترقبان الارتعاشة التي تسبق الكلمات. انفرجت الشفتان عن صيحة فرح:

— أنت؟ ..

ارمى في حضن أمه وأجهش بالبكاء"^١.

إن المقطع السابق يعنى النص القصصي، فقد كان السارد يخشى من غياب صورة الأم، أو تحوّلها، وكان يخشى اللغة أو المهجة التي ستكلمه بها، وهو هذا الرمز الإيمائي (شخصية "الأم") يرمز إلى مصر: العطاء، والأصالة، والسكينة، والتي في نفس الوقت تحمل السكون، وتقاوم!

حكايات وهوامش من حياة المبتلى

في قصة "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" ترى شخصيتي صابر عبد السلام وسلييل اللتين يرمز بهما إلى الشعب المصري؛ فصابر عبد السلام يُصر على السفر لأداء فريضة الحج، في الطريق الري نفسها التي سافر فيها أبوه لأداء الفريضة من قبل، ولكن الطريق مقطوعة (يشير إلى إسرائيل التي احتلت فلسطين، فمنعت انسياب الحركة البرية بين مصر والحجاز)، وصابر الذي يرمز إلى الشعب المصري

^١ - السابق، ص ١١٢.

يصفه المؤلف بهذه الفقرة التي تكشف عن خصائص الشعب المصري النفسية، وتنتهي بأمنية أن يعود التواصل بين أفراد الأمة العربية:

"فاعلم — غفر الله لك — أن صابر عبد السلام كان يحمل قلباً ينبض بالرحمة، يُشرق النور في داخله، يغث الملهوف، يُساعد المحتاج. يُقتر على نفسه ويُكرم ضيوفه، يحدث من يلقاه — للمرة الأولى — كأنه يعرفه من زمان. يُوقر الكبير والصغير، ويحترم الناس كافة. يعود المرضى. يُشارك في الأفراح والمآتم. يُساعد الغلبة والضعفاء والمنكسرين. يفيض بالحب تجاه الآخرين. حتى الذين يواجهونه بالإساءة، يفيض النظر عن إساءاتهم، إلا فيما يتصل بكرامته... يُصلي الفروض في أوقاتها. يعشق التكنة والعبارة اللطيفة. أمنيته التي كثيراً ما حدثت بها زوجته وأصدقائه، هي السفر إلى بلاد الحجاز من الطريق نفسها التي سافر فيها أبوه عندما انتوى أداء فريضة الحج"^(١).

ومن الواضح أنه يرمز بالجملة الأخيرة "السفر إلى بلاد الحجاز من الطريق نفسها التي سافر فيها أبوه عندما انتوى أداء فريضة الحج" إلى الحلم المُقدس في وحدة الأرض العربية، وزوال العائق المتمثل في إسرائيل.

حدث استثنائي في حياة الأنفوشي

تحدث قصة "حدث استثنائي في حياة الأنفوشي" عن أسراب السَّمان التي غزت الأنفوشي، ثم ابتدأت تُقاسم الناس المكان، وأصبحت حياة الناس تضيق يوماً فيوماً، إلى أن قرروا وجوب مقاومة السمان، فاليديل هو الجنون!^(٢)

(١) السابق، ص ٤٦.

(٢) انظر تحليلنا التفصيلي لهذه القصة في كتابنا 'دراسات في النص الأدبي: العصر الحديث' (بالاشتراك)، ص ١٠٤-١١٠.

وليست أسراب السَّمَان سوى إسرائيل، وحي الأنفوشي هو مصر، والناس هم المصريون. وهي قصة رمزية تُقدّم نموذجاً للأدب الجيد، الملتزم بقضايا الوطن، وقد استطاع محمد جبريل أن يُقدّمها في بناء فني محكم جميل لم يُغفل فيه الجمال مع الالتزام بمحور الوطن وقضاياها.

وتبدأ القصة بهذه الفقرة: "بعد أن استقرّت السَّمَانة فوق الصَّاري المرتفع الخالي من العلم في الجانب الأيمن من سراي رأس التين .. أَلقت نظرة متأمله على مياي السراي من حولها، والحديقة المرتفعة يُحيط بها سور مرتفع كحدوة حصان، والمباني المُقابلة للشاطئ تاكلت واجهاتها بملح البحر. والقوارب الصغيرة تناثرت فوق الرمال والشاطئ وطريق الكورنيش في تلك الأيام الحريفية التي تغلو من الحركة. تقافزت السمانة فوق الصاري وتميّأت لمواصلة الرحلة، لكنها — في قرار مُفاجئ — غيرت طريقها، وعادت إلى شواطئ أوروبا .."^(١).

ولعلنا لاحظنا الدقة في استخدام الكلمة في السرد القصصي في الفقرة الأولى من القصة، فكلمة "استقرّت" توحى بالاطمئنان وعدم المقاومة، و"الصاري المرتفع" توحى بالهيمنة والتمكن، و"الخالي من القلثم" توحى بزوال المجد وضياع الهيبة التي مكّنت العدو من أن يحتل القمة، و"حدوة حصان" تشبيه يوحى بالهوان الذي آلت إليه حال أمتنا، و"تاكلت" توحى بما فعلته السنون بنا، وكذلك "القوارب الصغيرة المتناثرة فوق الرمال والشاطئ" تُرينا الموات الجاثم، والذي يدل على كسل وركسود حاليين، ويكشف في الوقت نفسه عن حركة ونشاط في الماضي الذي صار أثرًا. ويكشف المقطع الثاني عن تسلل السمان — إسرائيل، واستسلام الناس للواقع ومعايشتهم له، وأملهم في الدهر أن يحل مشكلتهم مع السمان — إسرائيل. وفي

^١ - محمد جبريل: حارة اليهود، ص ٩.

المقطع الثالث يُعاش السكّانُ السمانَ الذي يُنظّم نفسه دون أن يُضايقهم، بل يُقدّم السمانَ القدوة لهم في العمل والتنظيم.

وهذه مرحلة عاشتها أمتنا العربية مع العدو الإسرائيلي عقب الهزمتين (١٩٤٨ و١٩٦٧م) حيث بدأ بعض مفكرينا من دعاة الاستسلام والهزيمة يتحدثون عن إسرائيل ومجتمعها العامل النشط المنظم وسط صحراء القوضى العربية!!
وفي المقطع الأخير نرى الناس وقد أحسّوا بوطأة تسلل العدو، يقسّرون المقاومة: "لاحظ الناس أنهم لم يعودوا يتصرفون بمثل ما اعتادوا، وتنبّهوا — وإن كان متأخراً — إلى ملايين الأعين والأنفاس القريبة، والمُقاسمة في المكان — مهما كان شخصياً — حلت التصرفات من العفوية التي كانت سمة أيامهم السابقة".
إن هذه الجمل المتتابعة تعني أن الناس — العرب — في وجود السمان — إسرائيل — لم يعودوا أحراراً، وهنا تصل إلى النهاية الحاسمة، فقد صحا الناس من غفلتهم ليقرّروا أن المقاومة هي الطريق الأوحّد للحياة الحرة الكريمة، لأن البديل هو الجنون.

مجموعة من أدب المقاومة

لقد قدّم محمد جبريل من خلال السرد حكاية الغزوة الصهيونية الشرسة الطارئة للأرض العربية، وقرّر أن يُقاوم الأعداء المعتصين من خلال الفن، فهل نعي نحن الدرس؟!

ولعل استخدام محمد جبريل للرمز الإيحائي يعطي قصصه حيوية وجمالاً وقدرة على التأثير تتعلّد بتعدد القراءة، وتجعلنا نرى أن هذا العالم الغريب الذي تقدمه لنا القصة هو عالمنا الواقعي، لكن صياغة المفردات على هذا الشكل الرمزي الإيحائي يمنح القصة طاقة من الشعرية والقوة التي تجعلها لا تفقد متعتها مهما تعددت القراءة.

أجواء السقوط في قصتين من مجموعة:

"وفي الليلة الأولى قالت شهزاد"

لعنتر مخيمر^(١)

هذه هي المجموعة القصصية الجديدة للقاص عنتر مخيمر (١٩٣٨ - ...) بعد مجموعتيه السابقتين "الناس والعييب" (١٩٧٠م)، و"لعبة يشاركها الشيطان" (١٩٨٢م).

والقاص عنتر مخيمر بدأ نشر إنتاجه منذ أوائل الستينيات في مجلة "الأدب" التي كان يصدرها المرحوم أمين الحفوي، ثم نشر إنتاجه في مجلات وصحف كثيرة، منها: الأهرام، والأهرام المسائي، والجمهورية، والمساء، والرسالة، والثقافة، والكاتب، والقصة، وروز اليوسف، وعلاء الدين، وقطر الندى ... وغيرها. وفي هذه المجموعة نحس: بساطة الفكرة، والتلقائية في تناول (ونعني بها إخفاء أثر الصنعة، فتحس أنك تقرأ قصة قريبة منك، تُعالج هوماً لناس تعرفهم)، وفي هذه القصص تلمح عمق الحوار الذي يكشف عن الحدث ويعمقه، ويُلقى الضوء على شخصيات القصة، كما نرى استدعاء صور ومشاهد من الذاكرة لتحمل بين تعبيرية شفاقة، تستقطر عذوبة اللفتة الإنسانية، في رموز مفتوحة ومُناحة للقارئ العادي الذي يستطيع أن يتجاوز مع النص، ويُعيد بناءه وتشكيله، مانحاً إياه تلميحات مومضة، براءة.

وستتناول هنا قصتين من قصص المجموعة، تطرحان قضايا السقوط:

^١ - نشرت في مقدمة الطبعة الأولى، للزقاق ١٩٩٨م، ص ٥-١٤.

* في قصة "سهرة في بيت موسيقار لامع" يصوّر أجواء السقوط التي شهدتها الحياة الفنية خلال عشرين عاماً؛ فبدلاً من أن يسمو الفن بالروح، ويصعد بها إلى سموات من المتعة، والتفكير والجمال، أضحي الفن — في بعض صوره — مباءة للرديلة، كما صورها القاص بصدق، ويُظهر الحوار قدرة القاص على تصوير هذه الأجواء في مثل قوله:

* السلام والتحية .. يا أصحاب الوجوه البهية.

* أعتذر يا بك وبشدة .. وحياتك ، أقبل القدم وأبدي الندم على غلطتي

* يا عيني على الحلاوة .. والتي بزنس

* الليلة حرام فيها النوم

ففي المثال الأول يستخدم السجع، وهو في هذا المثال يكشف عن تودد، يزيح الفواصل المجتمعية والقيمية، وفي المثال الثاني يذكرنا بأغنية "أم كلثوم" "أبوس القدم، وأبدي الندم، على غلطتي، في حق الغنم" .. ورغم أنها جاءت في الحوار على صيغة الاعتذار، إلا أنها تشترك مع المثال السابق في التزلف وإزاحة الفواصل. والمثال الثالث يرينا التدني الخلفي في الكشف عن عاطفة الإعجاب، بما يجعل منها تزلفاً رخيصاً سوقياً. والمثال الأخير يكشف عن عالم الليل (أو قل علب الليل) الذي يحرم النوم على أصحابه، فمن يفترض فيهم أنهم يُجملون الحياة ينامون نهاراً ويسهرون ليلاً (كيف يجملونها وهم لا يحيونها كما يحيا الناس؟) وليت سهرهم فيما ينفع الناس!

وفي قصة "الحقير والفاجرة"، نراه يبدأها من ذروة الحدث "ويلحاً كاتب القصة القصيرة أو الرواية لاستخدام هذا التكنيك إذا أراد أن يضع تأكيداً أقل على مجرد الأحداث، وتأكيداً أكثر على قيمة الأحداث، فعليه أن يقلب فقط ترتيب

البداية والنهاية، وذلك يكشف نتيجة القصة في البداية، وهذا النظام المقلوب يجسر القارئ على نقل اهتمامه عما يحدث إلى لماذا حدث؟ وكيف حدث؟^(١) إننا منذ العنوان "الخزيير والفاجرة" نتعرف على شخصية المرأة الخاطئة — التي جعلها القاص بلا اسم وكأنه يضمن عليها باسم يمنحها إياه — ومن الفقرة الأولى نتعرف على موقف القاص الراض لسقوط المرأة:

رنّ في سمعه صوتها الخامس:

— أتحبني حقاً؟

عدنا إلى الحكاية السقيمة. ما أسخف سؤاها، وتحدثت عن الحب بعينين واسعتين. أترأها لم تُدرك حتى الآن أنه فهمها جيداً؟ فهمها سريعاً وبلا عناء.

— لماذا لا ترد؟

ثم في شيء من الجفاء:

— طبعاً .. لا بد أن تسكت. ماذا ستقول فأنت بلا قلب؟

أمرهن عجيب بنات حواء. كأنها تحبه بصدق! ماذا ستقول لامرأة خلعت برق الحياء؟ والعجيب هو قولها إنه بلا قلب! ماذا ستكون هي إذن؟ إن قصة طلاقها حديث الناس.

إن الرجل — الذي بلا اسم — يرى في سؤال المرأة الفاجرة عن الحب حكاية سقيمة، ويتعجب من إيرادها كلمة "القلب" في حوارها معه. إنها مطلقة، وهو أرملة، وقد بدأ يُمارس معها جريمة الزنا بعد شهر من وفاة زوجته. لعله خدعها، أو وعدّها بالزواج، ولكنه يؤجل تحقيق وعده بحجة أنه لم يمر وقت كاف على وفاة زوجته!:

^١ د. عبد الحميد القط: يوسف إدريس والفن القصصي، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، ص ١٦٥.

"صرخت بصوت ينم عن غيظ مكتوم:

— أ رأيت ماذا يحدث لك عندما أكلمك عن الزواج؟

أجاب بامتعاض وفتور:

— ماذا أصنع لك؟ لا فائدة من كل ما قلته لك.

ثم في صوت مشحون بالغضب:

— كيف أتزوج بعد أقل من سنة من وفاة زوجتي؟ أهذا كلام؟!

— ماذا يكون الكلام إذن؟ أنا التي أريد أن أفهم. أنسيت أن حكايتنا بدأت

بعد شهر من وفاة المرحومة؟"

من الملاحظ على الفاجرة في هذه القصة أنها تقترب جريئة الزنا آملّة أن يتزوجها الرجل الذي تصفه في لحظة الصفاء بـ "الخثير"، والذي يطلب منها أن تحدّثه بلغة راقية، بينما يصفها بينه وبين نفسه بـ "الفاجرة"! ما أقبح لسانها في لحظات الدلال والرضا!

إن الرجل في هذه القصة سادر في فجوره، وقد أحسن المؤلف في تصوير إحساسه بالخطيئة ووعيه بها، رغم استمراره في اقترافها، وإن وصفه للمرأة بالفاجرة التي جاوز فجورها المدى، ثم رفضه أن تكون بمثابة الأم لبناته الصغيرات يرينا عمق الفهم الديني للخطيئة والخطايات عند الشخصية الرئيسة، لكننا للأسف لا نرى ذلك على مستوى سلوكه الفعلي، فهو يرفض فجور المرأة، ولا يقبل فكرة أن تكون زوجة له، أو أما لأولاده، لكنه يمارس الفجور معها، ويمكن القول أن اللغة، وما تحمله من معان كلها وسائل لتحجيد موقف القاص الأخلاقي والرافض لسلوك "الخثير والفاجرة".

أحمد زلط .. و"المستحيل" (١)

(١)

يرى بعض المهتمين بالنقد والأدب "أن التباعد قد طال بين النقد الأكاديمي الموضوعي وبين ما يصدر هذه الأيام من أعمال أدبية متنوعة، وليس أشق على نفس الكاتب من أن يُلقى بكتابات في بحر الصمت العميق نتيجة لانعدام الصلة بين الناقد والأديب. لهذا كان من واجب دارسي النقد من الأكاديميين أن يُلاحقوا قدر الجهد كل إنتاج جديد في الأدب، وأن يمتد تقييمهم ليواكب حركة التأليف المتزايدة حتى تدب حياة جديدة في جسد الفكر الراكد" (٢).

وفي هذه المقاربة النقدية سنحاول أن نقرب من مجموعة الدكتور أحمد زلط الجديدة "المستحيل" (٣) من إحدى الزوايا.

كانت مجموعة "وجوه وأحلام" للدكتور أحمد زلط (١٩٨٢) هي المجموعة الأولى، وضمت قصصاً أغلبها فاز في مسابقات الهيئات الثقافية والشبابية والجامعية، وكان يلج فيها باب التحريب على روية، لكنه في مجموعته الثانية "المستحيل" التي تصدر بعد مجموعته الأولى بأربعة عشر عاماً يقدم لنا قصصاً يمكن أن نلمح منها خصائص عالم أحمد زلط القصصي، والبناء الفني أو المعمار الفني عنده.

١ - أُلقيت في ندوة أقامها قصر ثقافة الزقازيق مساء ١٣/٨/١٩٩٧م لمناقشة المجموعة، واشترك فيها المؤلف مع الدكتورين: صابر عبد الدائم، ومصطفى عبد الشافي، وقتهما الروائي: بهي الدين عوض. وعلق عليها كل من: محمد جبريل، عبد المنعم عواد يوسف، زينب العسال، عبد الله مهدي عبد الله، فرج مجاهد عبد الوهاب.

٢ - فردوس عبد الحميد البهنساوي: صراع خارج اللعبة ورحلة إلى عالم النور، مجلة الثقافة، العدد (٧١)، يناير ١٩٩٣م، ص ١٤٣.

٣ - شركة العربية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٩٧م.

(٢)

من يعرف الدكتور أحمد زلط عن كتب يستطيع أن يعثر بسهولة على المدخل الذي يلج به عالمه القصصي، فقصصه القصيرة نبضات من حياته، استطاع أن يقبض عليها وأن يحولها إلى سطور متدفقة بالصدق، نابضة بالإقناع الفني، باحثة عن معمارها الجمالي الخاص لتؤسس قصة قصيرة معاصرة — خاصة جدا — لها كينونتها المستقلة، فلا تدخل تحت جلباب محمد عيد الخليم عبد الله، أو معطف يوسف أدريس.

وفي قصصه في مجموعته الثانية "المستحيل" نلمح أصدقاء وجوانب من سيرته الذاتية، ويمكن أن نلمسها في ثلاثة أشياء: (الأشخاص — الأحداث — المكان).

أولاً: الأشخاص:

نلمح في قصص أحمد زلط القصيرة في تجاربه جميعاً — وليس في هذه المجموعة فحسب — سيرة ناس عرفهم عن قرب، وعاملهم، وخاض تجارب حياتية مشتركة معهم، وسجل مواقفهم، ورؤاهم، وأحداث حياتهم في رؤية فنية، قد تتفق مع تعبيرها عن الأشخاص أو عن عدم تعبيرها عنهم، لكنك لا يمكنك إلا أن تحترم الجهد الفني المبدول في تحويل شخصيات الأصدقاء — أو الذين كانوا أصدقاء — إلى مفردات فنية في عالم نرى، قد يشترك مع الواقع، وقد يتخاضم معه لينحذب إلى سماء الخيال / الفن .. ولا يستطيع أن يُقدر هذه الرؤية إلا من خاض في تجربة تحويل الحياتي / الآني .. إلى فني / دائم أو شبه دائم.

وسبق أن صممتُ على أن أقوم بمثل هذه التجربة في ديوان بعنوان "رماد الأشخاص"، أكتبه عن رؤيتي للأشخاص الذين أعرفهم حياتياً أو فنياً، وحدثت صديقي الدكتور صابر عبد الدايم عام ١٩٨٣ م — وكنا متجهين لزيارة صديقنا الشاعر الراحل عبد الله السيد شرف — ولكني لم أكتب إلا قصائد معدودة أقل من

عشرة، أنبتها في دواوين السابقة عن الشعراء والأدباء: صابر عبد الدائم، ومحمد سعد بيومي، وأحمد زلط، ومحمد العلاوي، وعبد الله شرف، وبدرو بدير، ومحمد جبريل، ومحمد الراوي.

أما تجربة أحمد زلط فيمكن من خلالها رصد سبعة أشخاص على الأقل:

١- "الشيخ محمد البهوتي، رأس أدباء المدينة" (ص ٣٥) هو شيخ شعراء الشرقية محمد السنهوتي.

٢- "وآدم البيومي (٥٢ سنة)، شاعر ومسرحي" (ص ٣٥) هو شاعرنا الشرقاوي / البورسعيدي محمد سعد بيومي، وقد اختار القاص "آدم" لأن أول دواوين محمد سعد بيومي الذي نشرته له دار آتون عام ١٩٧٩م، كان بعنوان "رحلة آدم".

٣- "والحسيني الجمال (٤٨ سنة) شاعر موهوب، يشكو من علة ظاهرة وأخرى باطنة" (ص ٣٥) هو صديقه الحميم: حسين علي محمد.

٤- "وصبري الديناموني (٥٠ سنة) (ص ٣٥) هو صديقه الحميم الدكتور صابر عبد الدائم.

٥- "ومبدع الحجار (٤٦ سنة) ... " (ص ٣٥) هو المبدع نفسه: أحمد زلط. والشخصيات السابقة جميعاً شخصيات مأزومة فنياً في قصته "المرايا المتكسرة"، باستثناء شخصية الشاعر / الحكيم "محمد البهوتي" (ونشير لها فيما بعد عندما نعالج فقرة "البطل المأزوم").

٦- "عاصي سلام" (ص ٧) بطل قصة "في الزقاق" هو المذيع: هادي سلام.

٧- "وأم هاشم" (ص ٤٥) بطلة قصة "عقوق" هي زينب، مدرسة الفلسفة بالدرسة الثانوية.

وسنلاحظ أن الشخصية الفنية تتصل بالشخصية الحقيقية بوشيجة ما:

- ١- فمحمّد البهوتي: قريب من محمد السنهوتي.
 - ٢- وآدم البيومي: يوحى بمحمد سعد بيومي (حيث مزج بين عمله الفني الأول "رحلة آدم" واسمه.
 - ٣- والحسيني الجمال: هو حسين علي محمد.
 - ٤- وصيري الديناموني: الاسم الأول يتفق في مادته مع اسم صابر، وحروف الديناموني أكثر حروف عبد الدائم تردداً (خمسة حروف مشتركة بين الاسمين).
 - ٥- وأحمد الحجار: أحمد على وزن أحمد، والحجار على وشيخة ما بالزلط، فكلاهما مادة صخرية.
 - ٦- وعاصي سلام: اللقب واحد، و"عاصي" عكس "هادي".
 - ٧- وأم هاشم: هي زينب، والسيدة زينب بنت علي بن أبي طالب — رضي الله عنهما — يكنى عنها في الموروث الشعبي المصري بـ(أو يلقبها العامة في مصر بـ) "أم هاشم".
- وكان يمكن للفنان أن يتخذ أسماء أخرى تبعُدُ بالفن الذي يرتبط بالخيال عن الواقع، لكن صدقه الفني أثر أن يجعل وشيخة ظاهرة بين الواقع المحسوس والخيال الفني .. يلمسها من يقتربون منه ومن يُعاشونهُ، ويضيف إلى رصيده الفني خطوة جديدة بالتأمل عند الدارسين والنقاد في تحويل السيرة إلى فن قصصي.
- ثانياً: الأحداث:
- من سيرة المؤلف الذاتية اقتطف بعض الأحداث، ووظفها فنياً. ومن قصة "عقرو" نقتطف من المقطع السادس هذه السطور التي جاءت في فقرات متصلة:
- * في الفقرة الثانية يروي جانباً من حياته:
- "عاد صاحبنا لمدينته يُصارعها مع اللقب العلمي المرموق .. المهنة الممتازة التي يطمح إليها، ظل يُسدّد قواتم التبغات ... من دمه وعرقه وسهره وحرّ ماله. آه من

الأموال التي أنفقت هنا وهناك. قد تتناساها البعض لكن الله يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور ... يتذكر ثانية شريط الكفاح: أباه في فوهة النار مع المحبوز أو هيب الحقل .. أو حتى عرق الأم في غيط الأرز مع البدايات، ومن بعدهما الأخ الأكبر وهو يكاد يفقد بصره، لتري أسرته ومن بينها "أم هاشم" النور. (ص ٤٧).

* في الفقرة الثالثة:

"ومثلما تكافل الإخوة في زواج أختهن الوسطى .. تكافلوا مع "أم هاشم" في أبلغ تنمة لرسالة التواصل في الحياة" (ص ٤٧).

* في الفقرة الأولى:

"استمرت "أم هاشم" لعبة تمايز الرعاية .. الكل يُغدق عليها، هذا من حنانها، وذاك من حبيها، والآخر من توجيهها — أو كل هذا معاً — . نجحت "أم هاشم" في أن تطول فترة طفولتها بعد تخرجها في الجامعة. تجلى ذلك يوم رفضت استلام^(١) العمل الحكومي، معلمة بالمدارس الثانوية .. أصرت على قرارها .. أوما إليها صاحبنا بعد حوار استغرق الليل بأكمله:

— طالت رحلتك يا أم هاشم .. مُدّي يد العون لنفسك.

ردت في عناد الواصل:

— أنا حرة (ص ٤٦، ٤٧).

بدأنا بالمقطع الثالث لأنه يمثل لنا صورة الفنان وهو يعمل عمله الفني، أنه يصغر جديلة من الواقع: وأقع سيرته، وجديلة من الحياة. يكفي للسيرة أن تكون المصدر، وهناك خطوط وألوان ستضاف وتكمل المسيرة: من الخطوط الحقيقية في هذه الفقرة:

١- جهاده من أجل الحصول على اللقب العلمي، ومكابداته في سبيل ذلك.

^١ - التسواب: نسلم.

٢- تسديده فواتير التبعات من دمه وعرقه وسهره وحر ماله.

٣- جهاد الأب عاملا في عدة مهن.

أما الخط الخيالي الذي تفترضه فنية القصص، وبعده أن يكون أصلا في السيرة، فهي الجملة: "أو حتى عرق الأم في غيط الأرز مع البدايات".

إن الفنان — وهو يكب على عمله الفني — يريد أن يرى كفضاح الأسرة المتواصل في تنشئة أبنائها وضمان اللقمة الحلال لهم. والفقرة الثالثة تستطرد بنا لترينا أن ما صنعه الأيوون (حقيقة وخيالا) أصبح واقعا يكمله الأبناء، ودستور حياة يلتزمون به، والفقرة الأولى (التي أحرناها وجعلناها الفقرة الثالثة) ترينا أن الابنة لم تفهم السياق، ولم تلتزم به، وتفرج علينا بجملة "أنا حرة"، لتذكرنا ببطللة إحسان عيد القدوس التي فهمت الحرية فهما مغايرا ومعاكسا وغير صحيح، وكم أيتها الحرية أنت مدانة بسبب من لا يفهمونك!

وهذه الفقرة تمثل قصة قصيرة، جيدة جدا.

ويمكننا أن نسأل سواليا في هذه الفقرة عن الأحداث المباشرة التي أخذها القاص من حياته، والتي يمكنها أن ترسم صورة المؤلف من خلال عمله، أو صورته الداخلية.

والإجابة: الأحداث كثيرة مشتبكة مع شخصيات المجموعة، لا تنفصل عنها. وأما صورة أحمد زلط الداخلية فهي مرسومة عبر صفحات هذه المجموعة بأحداث بيتية، تتوقف عندها من خلال نصه القصصي "أحلام ورقية"، حيث يرسم صورة للمثقف الذي لا يستطيع التكيف مع الواقع المحيط به، والذي يقيم مكتبة ضخمة ينزل بها عن واقعه المعيش، ويصف المثقف وصفا دقيقا كأنه يصف نفسه:

"ولى عهد الشباب، وبدأ صاحبنا يذلف بعمره الزمني إلى منتصف العقد الخامس، أما عمره العقلي فحصيلته عدة مؤلفات، ومئات الندوات والمحاضرات، وأشتات مجتمعات من أنداء الفكر، ونكد البيت، وهموم الثقافة، ومقالب المثقفين. انصهرت تلك الحصيلة في صراع غير متحضر مع الآخر (لعله يريد: الأخرى!) الذي يعيش في اتجاه معاكس، لا يعرف أبجدية الرموز، ولا نورها المشع في القلوب والعقول" (ص ١١٠).

لكن القاص — وهو يعمل — يمزج بين هذه الأشياء الحقيقية وأشياء من بنات خياله ليصنع فنه القصصي، ومن هذا الخيالي: ضغط الزوجة وأبيها على البطل ليبحث عن "عقد عمل" بالخارج ليحل أزمته، وتشبث البطل بكتبه حتى تقع فوق رأسه، وكأنه جاحظ جديد يحسد الضغوط العصرية التي تحاصر البطل، فلا يجد منها فكاً.

ثالثاً: الأمكنة:

في هذه المجموعة ثلاثة أماكن رئيسة تتحرك فيها الشخصيات:

١- قرية "شبنارة الميمونة" (مسقط رأس الفنان).

٢- الزقازيق (المدينة التي عمل بها، ويقام فيها منذ ربع قرن).

٣- بعض أماكن في المملكة العربية السعودية (حيث عمل ثلاثة أعوام أستاذاً مساعداً بكلية المعلمين).

ويمكن أن تمثل هذه الأماكن بثلاث قصص:

- قرية "شبنارة الميمونة": في قصة "موكب جنازتي".

- الزقازيق: في قصة "المستحيل".

- المملكة العربية السعودية: في قصة "الهاتف الجنوبي".

لكن كيف يتعامل الفنان مع المكان؟

في قصة "المستحيل" الملون رقم ١٣ بحارة اليهود هو الفضاء الذي تتحرك فيه شخصية "السيد المراس" بطل القصة، و"حارة اليهود" هنا رمز للشارع الذي كان يعيش فيه الفنان من قبل (شارع البوصيلي بمدينة الزقازيق)، حيث جرت أحداث هذه القصة، وإن كانت الإضافة الفنية تشكلت في اسم الشارع (حارة اليهود، الذي يرمز به للسفول الأخلاقي)، ورقم البيت (١٣) للرمز إلى شناعة ماجرى فيه من أحداث مشؤومة).

يقول القاص: "تأمل السيد المراس حياته المعذبة، ضاقت به الحياة داخل الجدران الضيقة للملون رقم (١٣) ذي الطوابق الأكثر ضيقاً، بكل طابق غرفة واحدة، وبالكاد دورة للمياه (ص ٨٥).

إن هذا المكان الضيق في هذا الشارع الضيق — الذي تكاد تحتويه بذراعيك — هو الذي يضغط على صاحبه. ويشكل المكان / الحارة الإطار الملائم للصاحب الذي يشعل المكان بسقوط "السيد المراس" (الملقب بالسيد الخريت).

وفي قصة "الهاتف الجنوني" يصير الكلام / التعري بديلاً عن الحركة، ونقيضاً للتواصل الحميم المفترض؛ يصف الفنان منطقة الباحة التي عمل فيها في العام الجامعي ١٩٩٤/١٩٩٥ م بقوله: "فكر صاحبنا أن يمارس رياضة المشي ممارسة اضطرابية، اليوم آخر الأسبوع، وفي العطلة يتوق الناس للحديث الهاتفي مع ذويهم. فشلت المحاولة دون سيارة، فمطالع الجبال الثعبانية تفصح عن ضعف المرء أمام طبيعة المكان .. عدت مع تزايد لحاث دقات القلب .. بينما مؤشرات ضغط الدم تعلن عن نفسها بوضوح، وما على الوافد إلا التكيف مع الواقع ... في غرف الهاتف يتعري الناس أكثر من يحملهم مع الورق، أو في حواريات الكلام المعيش، فالهاتف في القرية جسر المحبة والوصال" (ص ٩٤).

رغم أن المكان يحظى بمجملتين في الفقرة السابقة:

*"الجمال الثعبانية تفصح عن ضعف المرء أمام طبيعة المكان".

*"في غرف الهاتف يتعري الناس".

إلا أن هاتين الجملتين كاشفتان عن جمالية المكان؛ فالجمال التي هي أوتاد الأرض ثعبانية، تلدغ الغرباء، فلا يستطيعون التكيف معها إلا بارتفاع ضغط الدم. وفوق هذه الجبال الثعبانية الصعبة المراس — في جنوب المملكة — توجد غرف التليفون، التي بدلا من أن تكون غرفا للتواصل الحميم مع الأهل البعيدين — يصير الزعيق والصوت العالي فيها بمثابة التعري، وتصنع المفارقة البارعة الجملة الختامية "فالهاتف في الغربة جسر المحبة والوصال". لعل التعري هو الذي دفع الفنان إلى أن يصف الهاتف بـ "جسر المحبة والوصال"!!.

لكن الملاحظ على قصص الفنان جميعا عدم استثماره لجماليات المكان، مثل قصاصين آخرين استثمروا جمالية المكان، فكان عنصرانائيا جميلا في قصصهم، وأخص منهم: أحمد الشيخ، وعبد الوهاب الأسواني، ومحمد جبريل، ومرعي مذكور.. ومن قبلهم نجيب محفوظ.

لقد أفاد أحمد زلط من جمالية المكان في رسم شخصيات قصصه وأحداثها، ولكن ليست الفائلة القصوى المبتغاة في الفن، فعساه ينجز هذا في مجموعته التالية.

البطل المأزوم:

بقي أن نشير في نهاية هذه الكلمة إلى أن الكثير من أبطال هذه المجموعة مأزومون:

*فـ "عاصي سلام" بطل "في الزقاق" (ص ٥-١٢) يعاني من تلاشي رجولته وعجزه، وامرأته تعلم بأن يفلح أرضه، وأن يحاول أن يزرع لعلّه يعرف الفرق بين مغزى الخصوبة والجذب.

* وأبطال "المرايا المتكسرة" (ص ٣٣ - ٤٠) أربعة من المأزومين الباحثين عن السعادة المفقودة في الحب، أو كثرة الإنجاب، ويشكو بعضهم من الحميم البيبي الذي يقيد انطلاقته، ويمنعه من التحليق والإبداع.

* وبطل قصته "عقوق" (ص ٤١ - ٥٠)، يشكو من العقوق؛ فأخته التي رباهها وعلمها، وزوجها تنمر به، وتجعله يتجرع مرارة العقوق حتى الثمالة.

* وبطل قصته "المستحيل" (ص ٨١ - ٨٩) "أكل ومرعى وقلعة صنعة، تزوج من امرأة دميعة لا تتمتع بأي قدر من الجمال" (ص ٨٤)، فيبحث عن المتعة الحرام مع زوجات أولاده الثلاثة.

* وفي قصة "اغتيال" (ص ٩٩ - ١٠٥) تفتال "أحلام هيفاء في أن تكون فنانة محترمة، حيث يعمل مدير الملهى قوادا" و"في الزمالك أحرز الذئب البشري هدفا وقحا في مرمى الفن" (ص ١٠٤).

إن الفن هنا — في هذه المجموعة المانعة — ليس للثروة والتسلية وإضاعة الوقت، وإنما يتخذ من السيرة الذاتية بأحداثها وأشخاصها وأمكتتها وأبطالها المأزومين أدوات فنية يوظفها الفنان في فن معبر ورؤية واقعية لتطرح علينا في النهاية سؤالا كبيرا: ماذا علينا عمله لنجعل هذا "الواقع" أكثر جمالا، وأكثر قدرة على أن نعيش فيه، ونستمتع بما يبعث الحيوية والإحساس بالحياة.

وعلىنا في النهاية أن نحكي صاحب المجموعة القاص أحمد زلشط على هذه المجموعة القصصية التي أطلعنا على آفاق جديدة من تجربته الثرية، وأرجو ألا تنتظر طويلا حتى نقرأ بمجموعته الثالثة.

الرمز واستدعاء الشخصية التراثية

في قصة "هوامش في سيرة ليلي" لحسن النعمي (١)

القصص حسن النعمي أحد كتاب القصة السعودية الجدد، صدرت له مجموعتان قصصيتان، هما: "زمن العشق الصاحب" (١٤٠٤هـ)، و"آخر ما جاء في التأويل القروي" (١٤٠٦هـ)، وفيما قرأته له فإنه يحاول أن يكون ذا صوت خاص في القصة القصيرة السعودية.

ونتوقف هنا أمام قصته التي نشرها في "الواحات المشمسة" (الجزء الرابع / ١٤١٤هـ - ص ٦٣-٦٥) بعنوان "هوامش في سيرة ليلي". وقد اتخذ القاص من شخصيتي "ليلي" و"قيس" منطلقاً لعلاج هموم معاصرة، مثل: ضياع الأحلام، وتسرب الرؤى وتحولاتها، وغياب الحرية. إن "ليلي" تتحول منذ السطور الأولى في القصة إلى رمز للحلم الضائع، أو البعيد المنال من خلال لغة شاعرية شفيفة:

"كان للقرية صباح آخر، بكى حزناً على ليلي، وما أدراك ما ليلي! قالوا في سيرتها ما لم تقله الأعمار. قالوا لو ألها ماتت لكان البكاء عليها مقبولاً. "أذن أين هي؟ وما بدا سؤالاً مهماً تهوى في مسارب الحياة رويداً رويداً" (ص ٦٤).

من مأساة الفرد إلى مأساة الجماعة

"ليلي" مفردة تراثية، تعني مأساة قيس الخاصة، لأنه شبيبها، وتعني سيطرة التقاليد القبلية التي لا تقبل تزويج الفتي من الفتاة التي شبيبها. وقد حافظ القاص حسن النعمي على هذا الخيط التراثي؛ فحينما غابت "ليلي"...

(١) نشرت في "الواحات المشمسة"، العددان (٨٠٧)، نوفمبر ١٩٩٩م، ص ٦٧-٧١.

"قيس وحده شدّ رحاله بحثاً عنها، عن "ليلي"، عمّا تبقى من تاريخها. واعتبر يوم رحيله تاريخاً يحدّ ذاته، ابتسم، ووعد الناس أن يعثر على ليلي، وكان يُحسّ نبضها في قلبه، في ساعديه، في قوة جسارة شجاعة تتملّكه حين يستحضرها..." (ص ٦٤).

ويتضح هذا الملمح — أيضاً — في حوارهِ مع الرجل الهرم:
"سأله رجل عجوز:

— ومن أنت حتى تبحث عنها؟!

حزن على سؤال كهذا، وقال:

— إنها الرغبة الوحيدة في بقائي، بما عشت، وبأملها في الرجوع سأعيش. إنها شيء أنقى من وجه الأرض.

قال العجوز:

— ليتني أعرف أين هي؟" (ص ٦٥).

لكن القاص ينطلق من البنية التراثية، ليحفل من "ليلي" رمزاً للأحلام الجميلة المفقودة، ومن ثم فإن كل من يشعر بحلم مفقود، وأمنية ضائعة (وما أكثر أحلامنا المفقودة وأمانينا الضائعة في هذا الزمان!) سيُشعر بغياب "ليلي"، ويكي ضياعها! وهكذا يتحوّل رمز "ليلي" من التعبير عن مأساة قيس الخاصة إلى التعبير عن هموم الجماعة؛ فحينما تكتشف النفوس ضياع "ليلي" تتذكّر أن أحلامها الجميلة وأمانيتها الوارفة قد ضاعت، وتحتسّر على غياب الآمال وعدم تحقيقها، وأن ما تحقق لم يكن إلا أشلاء. وهكذا ينطلق رمز "ليلي" ويتسع مداه من مفردة تراثية تعني ضياع الحلم الذاتي إلى رمز عام يُشير إلى أفراد المجتمع جميعهم، وكيف تولت أحلامه الجميلة وضاعت، ولم تبق له إلا إحباطاته الكثيرة وهزائمه المروعة.

إنه يطرق باب مملكة الجن (١) بحثاً عن "ليلي":

وهو يطرق باب الجن فيل له:

— من أنت؟

— أنا مؤمن بوجود ليلي.

— وماذا يعني لنا نحن؟

— أنتم أقوياء وذوي (٢) بأس.

— لكل ليلاه، ومن ضيعها فهو شقي، ابحتوا عنها" (ص ٦٥).

وكان القاص يقول لنا: لن يحل الجن مشكلتنا! (ولن يحلها ناس آخرون ذوو قدرات خارقة!) وإنما نحن الذين سنحلها أو نجد حلولاً وإجابات لها، بإصرارنا، وصبرنا، وقدرتنا على مجادلة الواقع.

وتحدث لحظة التحول في القصة حين يرى "قيس" ليلاه بعد طسول بحث، ولكنها لم تعد "ليلي" التي تفيض بشراً وحيويةً وجمالاً، بل ليلي الكسيحة، الضائعة، المشردة (هل يُشير إلى الإنسان العربي في عصر الهيمنة العالمية حيث صار الإنسان الكسيح، الضائع، المشرد؟ أم يرمز لضياح الحلم وهُزال ما تحقق منه في عصر كسبر الإحياطات؟).

تقول القصة:

"بدأ اليأس يتسلل إلى وجدانه، وعندما همَّ بالانصراف استوقفه صوت حشن النبرات، طالباً منه البقاء حتى الليل، وقال قيس في نفسه: سأنتظر ليلة أخرى. ولما حان الليل اقتيد إلى غرفة مظلمة، وكان فيها كوة صغيرة، بدا من خلالها نور خافت

(١) هذه حيلة فنية استخدمها أمير الشعراء (١٨٦٨-١٩٣٢م) من قبل. انظر أحمد شوقي: مجنون ليلي، مكتبة مصر ١٩٨٩م، الفصل الرابع، ص ٦٩ فما بعدها.

(٢) للصواب: وذوو.

بدد بعضاً من وحشته. اقترب من تلك الكوة. نظر بوجل وترقب. ماذا عساه يرى؟
واتسعت دهشته إلى أقصى مدى. عدّ ما يراه كرامة في عصر بلا كرامات. أنه
يرأها. يرى ليلي ضائعة ومشردة ومجموعة بين الناس. رأها جسداً ينتفض وينبض
بحياة واهية. حزن لمنظر كهذا. ورغم أنها كسيحة فقد عدّ وجودها شيئاً غالياً.
وتساءل هل كانت ليلي في يوم ما سوّية الأقدام؟" (ص ٦٥).

وفي هذه اللحظة رأى الجميع في "ليلى" فتاتهم الضائعة، رأوا فيها رمزاً للبعد،
الجميل، الغائب، المحتجب. حتى الذين يتسوا من تحقيق أحلامهم أشرق في نفوسهم
أمل: ألا يمكن أن تتحقق بعض الأحلام الجميلة في هذا الزمن الجهم؟
يقول في الفقرة الأخيرة من القصة:

"رأى ما لم يره في حياته. رأى الناس ييكون حال ليلي. وكثر عدد الذين
أبقتوا بوجودها. وكبر الإيمان بوجود ليلي حتى كان سابقة ذات أبعاد غير معروفة،
ودعش قيس لهذا التحول في عشق ليلي. هل كان يحلم؟ ربما. إنها حالة استغافقة في
قبولته حارة. ولم يعد وحده الهائم في رحاب ليلي. وليلى التي كانت هواه أضحت
هاجس عشق في دماء الآخرين. واستشرف الناس قدومها، ربما من مكان قريب أو
بعيد. لا يهيم. فحضورها كان طاغياً، حتى الذين لا يُحبّون ليلي أحسّوا بوجودها.
بخطر داهم يفضح سرهم. فجأة انتفض قيس. صرخ حتى ضجّ المكان. ففي ركن ما
من الأرض رأى الطغاة يتآمرون على قتل ما تبقى من ليلي" (ص ٦٥، ٦٦).

وبالجملةين الأخيرتين كشف القاص حسن النعمي المستور، الذي لم يكن
مستورا عند القارئ الخبير بأساليب القص، ووضّح أوراق لعبته الفنية، وعُرف من لم
يكن يعرف أن "ليلى" في هذا النص رمز لحلم الجموع الذي يحسول الطغاة دون
تحقيقه.

وتتسع دائرة المرموز إليه (من الدلالة على المعاناة الفردية لشخص بعينه هو "قيس" المعاصر — في النص — إلى معاناة المجموع، أو الجماعة البشرية، أو المجتمع العربي / أو الإنساني).

لعبة القصة ومستويات اللغة

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "الوعي بالتراث، والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللذان تقودان خطواته وتوجيهاته، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة يقدم واحدة، فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي هذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته"^(١).

وتتشكل القصة من مفردتين ثنائيتين يريد لهما الكاتب أن يعيشا حياتنا، فعند احتفاء "ليلى" يقول الكاتب معبراً عن فقد "قيس" ليلاه: "غداً تاريخ ليلى تاريخاً سرياً يُروى في وسوسة الصدور وأقنية الظلام" (ص ٦٤). وتكشف هذه الجملة عن لعبة القصة؛ فكان الكاتب يقول للقارئ: "أنا أروي قصة خاصة بـ"ليلى" أخرى معاصرة، و"قيس" آخر معاصر، قصة خاصة بشخصيتين معاصرتين من حياتنا". فالشخصية التاريخية عندما تدخل في إطار العمل الفني تُصبح شخصية أخرى لها همومها التي تتبع من واقع العمل الفني لا من الإطار التاريخي الذي انطلقت منه. ومن ثم قيس — في النص القصصي — هنا هو "قيس" ١٩٩٧ م لا "قيس بن الملوح في القصة التراثية التي رواها أبو الفرج الأصفهاني في الجزء الثاني من كتاب "الأغاني"، و"ليلى" الضائعة (والعائدة) — في النص — ليست هي صاحبة "قيس بن

(١) د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، مجلة "قصص"، أكتوبر.

١٠٠٠ م. ص ١٦٦.

الملوّح" في القصة التراثية، وإنما هو الإنسان العربي المهموم في ١٩٩٧م بالعولمة، وضياح فلسطين، والباكي على مجده الدارس، وضياح أحلامه الجميلة! * وفي القصة مستويان من مستويات اللغة هما المستوى الأدائى والمستوى الجمالي:

* في المستوى الأول وهو المستوى الأدائي نرى فيه النقل الحرفي للغة المتحدثين، وفيه تُؤدّي اللغة وظيفة إخبارية، حتى لو ضمت بعض الصور البيانية من تشبيه أو كناية أو استعارة. ومن ذلك قوله:

- "قيس كان واحداً من عشاقها. عشاق ليلى".

- "سأله رجل عجوز:

- "ومن أنت حتى تبحث عنها؟!

حزن على سؤال كهذا، وقال:

- "إنها الرغبة الوحيدة في بقائي، بما عشت، وبأملها في الرجوع سأعيش".

* وفي المستوى الثاني وهو المستوى الجمالي، نرى الترميز اللغوي، حيث تتحول "ليلى" إلى رمز "للحلم الضائع"، ويتحول "قيس" إلى رمز للمجتمع الباحث عن تحقيق أحلامه، وتتحوّل اللغة إلى لغة عذبة في أداء شاعري جميل. مثل قوله في الفقرة الأخيرة:

"كثير عدد الذين أيقنوا بوجودها. وكبر الإيمان بوجود ليلى حتى كان سابقة ذات أبعاد غير معروفة، ودهش قيس لهذا التحول في عشق ليلى. هل كان يحلم؟ ربما. إنها حالة استفاقة في قيلولة حارة. ولم يعد وحده الهائم في رحاب ليلى. وليلى التي كانت هواه أضحت هاجس عشق في دماء الآخرين. واستشرف الناس قدومها، ربما من مكان قريب أو بعيد. لا يهتم. فحضورها كان طاعياً، حتى الذين لا يُحيون ليلى أحسّوا بوجودها".

ولا يعيب هذا المستوى إلا وجود حرق العطف الواو والقاء، ولو حذفهما القاص لصارت القصة أكثر حيوية وتدفقاً، وأكثر إقناعاً.
يعيب هذه القصة وجود بعض أخطاء في اللغة، مثل قوله: "إن ليلى كائننا بيننا، فهل تكون ...".

والصواب: "كائن".

ويقول في حوار "قيس" مع الجان:

"— أنتم أقوىاء وذوي بأس".

والصواب: "وذوو".

كما تعيها عدم الدقة في بعض العبارات مثل قوله عن "ليلى": "إنها شيء أنقى من وجه الأرض".

ولو قال: "إنها أنقى شيء على وجه الأرض" لكانت أكثر جمالاً ودلالة على ما يُريد.

وتبقى قصة "هوامش في سيرة ليلى" واحدة من القصص القصيرة الجميلة، ذات الإمكانيات الفنية العالية في التعامل مع الرمز التراثي. ويبقى الأمل كبيراً في حسن النعمي ليشري مكتبة القصة القصيرة السعودية في غدنا بالكثير.

القسم الثالث :

من قضايا الواقع الأدبي

من خطايا الحداثة العربية

نقل عن النسخة الغربية ولغة غير مفهومة^(١)

(١)

ظهر في العالم العربي في ربع القرن الأخير جيل جديد من النقاد يفتقد من إنجازات النقد الغربي المعاصر، ويتبنّاها ويشرّها، مديراً ظهره إلى تراث النقد العربي الذي أبهرته أمته خلال خمسة عشر قرناً، وبعض هؤلاء قد قطع بالفعل كل صلة بالمتحيز النقدي الأدبي العربي — القديم والحديث — وبهرف بما لا يبي، ويكتب نقداً غير مفهوم (سائراً في تيار الحداثة الغربي، ولا يكف بعض هؤلاء — وعلى رأسهم جابر عصفور — عن معاداة عقيدة الأمة، ولا يكف عن الكتابة عن النقل والوحي اللذين يعرفان مشروع التجديد عنده^(٢)) في مفهومه الذي يعني الانحياز إلى إنجاز العقل والتنوير، وكان الإسلام — أو الوحي — يُعادي العقل الحقيقي أو يدعو للظلام!!).

إنّ هذا التيار من النقد الحداثي يزعم — كما تقول هدى وصفي — أنه يريد "تأصيل دراسات تُحاول تطوير منهج علمي في النقد، يتعد عن الانطباعية التي تفرق فيها الدراسات النقدية على وجه العموم".

^١ - نشر في مجلة "البيان"، العدد (١٣٨)، صفر ١٤٢٠هـ - يونيو ١٩٩٩م، ص ٣٧ وما بعدها، تحت عنوان: "الحداثة العربية: الوجه الآخر - قراءة في كتاب المرايا المحدث".

^٢ - انظر مقالات جابر عصفور الشهرية في مجلة "العربي" الكويتية، والأسبوعية في جريدة "الحياة" اللندنية.

فهل نجح نقاد الحداثة الذين يملؤون الساحة النقدية ضجيجاً في دعواهم؟ وهل قدّموا نقداً يكشف النصّ المنقود ويضيئه؟ وهل قدّموا نسخة نقدية عربية أصيلة ليست مشوّهة تماماً أو "مستوردة"؟

عن هذا الجيل من النقاد وعن هذه الظاهرة كتب الدكتور عبد العزيز حمودة كتابه "المرايا المخدبة: من البنيوية إلى التفكيك" الذي أصدرته سلسلة "عالم المعرفة" الكويتية، في العدد (٢٣٢)، الذي صدر في ذي الحجة ١٤١٨هـ - إبريل ١٩٩٨م، في ٤٣٠ صفحة من القطع المتوسط، وتتوقف هنا أمام قضيتين من أهم القضايا التي يطرحها هذا الكتاب، وهي النسخة العربية للحداثة، ولغتها النقدية. وإن كانت هذه الوقفة لا تغني عن قراءة هذا الكتاب المهم، المثير للجدل^(١).

(٢)

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة في نبرة لا تخلو من سخرية عن ظاهرة الحداثة في النقد العربي الحديث التي غزتنا في ربع القرن الأخير:

"وقفت منذ السنوات الأولى من الثمانينيات على وجه التحديد أمام كتابات البنيويين العرب — أو الحداثيين العرب — بإحساس يظل حتى وقت قريب مزيجاً بين الانبهار والشعور بالعجز؛ الانبهار لأن مجموعة من الأكاديميين العرب استطاعوا في فترة الانكسار التي تلت هزيمة الإنسان العربي في ١٩٦٧م "أن يُنقذوا شرف النقد العربي" — على حد تعبير الراحل لويس عوض — في أحد اللقاعات الفكرية في

^١ - قامت حول الكتاب معركة نقدية في صحيفة "أخبار الأدب" المصرية، استخدم فيها جابر عصفور لغة غير راقية في المناقشة على امتداد ثلاثة أعداد، وقد رد عليه المؤلف الدكتور عبد العزيز حمودة في ثلاثة أعداد أيضاً، ثم علّق عليها كتاب من المهتمين بالقضية — انظر الصحيفة ديسمبر ١٩٩٨م - يناير ١٩٩٩م.

أواخر الثمانينيات، وهذه حقيقة لا مراء فيها، وكانت أبرز منابر النشاط النقدي الجديد هي مجلة "فصول" التي فتحت أبوابها أمام المفكرين المصريين والعرب فقدّموا الدراسات الجادة والترجمات المتميزة عن البنيوية، لكن ذلك الانهيار — كما قلت — خالطه طوال الوقت شعور عميق — لم أفصح عنه حتى اليوم بالعجز: العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرّفة التي أغرقونا فيها لسنوات" (ص ١٣).

قهل كانت الحداثة العربية نسخة عربية حقا كما يردد كمال أبو ديب وكما يقول جابر عصفور أحيانا إن الحداثة العربية لها إنجازها البارز في المنحز النقدي العالمي وأنهم — أي نقادها — ليسوا عالة على المنحز النقدي الغربي؟ لقد حاول النقد العربي الجديد (الحداثي) حسب إلياس خوري وشكري عياد — أن يكون رد فعل للضياع العربي وسقوط الحلم العربي وعجز الأمة المطلق عن الحركة الفاعلة.

وهو ادّعاء لم يستطع النقد الحداثي أن يحققه، ويرى المؤلف أن مشروع النقد الحداثي قد قُشل استنباته في التربة العربية لأنه نتاج حضارة أخرى وبيئة أخرى، وقد استطاع أن يخلق أعداءه في بيئته الأصلية (الغربية)، فكيف بالبيئة العربية التي تختلف اختلافا كليا عن البيئة الغربية؟!

يقول المؤلف: "المصطلح النقدي الحداثي إفراز للفلسفة الغربية خلال ثلاثمائة عام من تطورها، وعلى رغم ذلك فإن الحداثة في قلب التربة الثقافية الغربية خلقت أعداءها والرافضين لها، ولم يكن المصطلح النقدي الجديد أوفر حظا، فهو يمثل أزمة متجددة، لا تفقد قوة دفعها في لحظة من اللحظات، فما بالنا بالنسخة العربية التي

نقلت النسخة الأخيرة للفكر الغربي دون أن تكون له مقدماته المنطقية، واستخدمت مصطلحاً نقدياً يجمع بين غرابة النحت وغرابة النقل إلى لغة جديدة" (ص ١١).

ويزعم بعض الحدائين — مثل كمال أبي ديب — أنه يُقدم مذهباً عربياً أصيلاً في النبوية مستقلاً عن النسخة الغربية، ويقف ما قدّمه الفرنسيون، ويرى عبد العزيز حودة أن هذا الكلام ادّعاء كبير وأنه في أكثر من موقع في تحليله للشعر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي، ويضرب أمثلة على ذلك (ص ١١، ١٢).

وينقل المؤلف كثيراً من نصوص نقاد الحدائنة ليرز — كما يقول — "عملية التذبذب المستمرة التي يعيشها هؤلاء النقاد، وصعوبة اتفاقهم أنفسهم على تحديد هوية حدائتهم، فهم يتأرجحون بين ادّعاء الأصالة وإنشاء حدائنة عربية تختلف عن الحدائنة الغربية في مقولاتها ومصطلحها النقدي، في الوقت الذي تكشف فيه كتاباتهم بصفة مستمرة عن تأثرهم الواضح، إن لم يكن نقلهم الصريح، عن الحدائنة بمفهومها الغربي، وهنا تكمن أزمة الحدائين العرب في جوهرها" (ص ٣٢).

ويرى الدكتور عبد العزيز حودة — بحق — أن "الحدائي العربي يفتقر إلى فلسفة خاصة به، فهو يستعير المفاهيم النهائية لدى الآخرين، ويقتبس من المدارس الفكرية الغربية، ويُحاول — في جهد توفيق بالدرجة الأولى — تقديم نسخة عربية خاصة به، لكنها كلها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق، لا ترتبط بواقع ثقافي أصيل، ومن هنا نجى الصورة النهائية مليئة بالثقوب والتناقضات" (بتصرف، ص ٦٢، ٦٣).

(٣)

يقول الناقد المعروف وديع فلسطين — وهو ناقد من نقاد الأصالة — في حوار أجريته معه في مجلة "الفيصل" (عدد أغسطس ١٩٩٨ م) عن وظيفة النقد:

"إن مهمة الناقد أن يتناول العمل الأدبي بنفس القدر من تطاسية الطيب من حيث تشخيص أوجه القصور فيه والتنبيه إلى سبيل تداركها، وإظهار ما في العمل الأدبي من خصائص يستقل بها، أو أنها منتحلة من عمل سواه. وفي يد الناقد دائماً ميزان ذو كفتين: كفة لتبيان المزايا التي يتحلّى بها العمل الأدبي، وكفة للتنبيه إلى أوجه النقص التي يرتبها في هذا العمل، وله بعد ذلك أن يخرج برأي جامع يضع العمل الأدبي في المرتبة التي يستحقها ارتفاعاً وانخفاضاً. وهنا تُصبح وظيفة الناقد أشبه بوظيفة القاضي الذي يُوازن بين الدعاوى المنظورة أمامه، ثم يُصدر حكمه المتضمن رأيه الصحيح".

لكن نقاد الحداثة ابتعدوا بمراحل عن هذا المفهوم الذي درجت عليه أجيال من النقاد، ووراء دعوى "علمية النقد" كتبوا كلاماً غير مفهوم، ووضعوا رسوماً توضيحية في دوائر ومثلثات ومربعات، وبعضهم وضع رموزاً (كأنهم يقلدون علمي الهندسة والجبر ولكن شتان!!) وزادوا القارئ بُعداً عن النص بدلاً من أن يقربوه منه!!".

يقول المؤلف: "لقد أسست البنيوية شرعيتها على مشروع طموح لتحقيق علمية النقد، فتبنت النموذج اللغوي في حماس شديد، وعلمية الدراسة اللغوية أمر لامراء فيه، لكن ماذا حقق البنيويون بعلميتهم؟ لقد كان الهدف منذ البداية هو إنارة النص، لكن ذلك ما لم يتحقق، وبدلاً من مقارنة النص أو "إنارته" حجبت اللغة النقدية المراوغة والتي تلتفت النظر إلى نفسها متذرعة بعلمية التفسير للنص الأدبي و لم تُحقق المعنى ... لقد انشغلوا في حقيقة الأمر بألية الدلالة، ونسوا ماهية الدلالة، اهتموا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل، وتجاهلوا "ماذا يعني النص" (ص ٩).

ويقول المؤلف في مكان آخر عن إنجاز البنيويين بعد مناقشة ما كتبه كمال أبو ديس: "حكمت الخطيب وهدى وصفي في نصوص دالة على لغتهم المراوغة وإنطاق

النص بما ليس فيه، أو افتراض أشياء لم تختلر للمبدع على بال: "إن "المقاربة" البنيوية كما تجسدها معاملة البنيويين للنصوص الأدبية لا تقارب النص في المقام الأول، وفي نموذج كمال أبو ديب اختفى النص وراء محاولات "علمنة" معالجته. ربما يكون تحليله علمياً، ولكنه لا يُساعد على فهم النص. لقد حجّبه تماماً رسومه ومعادلاته وطلاسمه، إضافة إلى ذلك كله يُنطق النص بما ليس فيه ... ما يفعله أبو ديب هو إخفاء القصيدة أو حجّجها وراء كم هائل من التحليل البنيوي الذي يرتدي مسوح العلمية" (ص ٤٩، ٥٠).

وهكذا يمكننا القول إن نسخة الحداثة العربية ليست أصيلة مع محاولتها التمسح بالجرجاني وغيره من النقاد اللغويين العرب القدامى، وأنها تلجأ إلى لغة مراوغة، غير مفهومة تُبعد القارئ عن النص أكثر مما تُقرّبه منه، وأنها نسخة تلفيقية أكثر ما يكون التلفيق والدجل، والله المستعان.

أدب الطفولة (١)

"أدب الطفولة" جنس أدبي نشأ ليخاطب شريحة عُمرية لها حجمها العددي الهائل، ومع هذا لم يظفر بدراسات كثيرة ترصده صعوداً وانكساراً، وتألفاً وخفوتاً، ومن هنا تحيى أهمية هذه الدراسة التي كتبها الناقد الدكتور أحمد زلط عن "أدب الطفولة" (٢)، وتقدم رؤية إسلامية ناصعة لهذا الجنس الأدبي.

ويقع الكتاب في مقدمة وثلاثة أبواب:

* في المقدمة يذكر المؤلف أن كتابه "لا ينفصل في مقاصده وبعض أفكاره عن الجهود المتميزة لأصحاب المؤلفات التربوية أو الأكاديمية أو الدراسات العامة التي سبقتها.

ويذكر جهود سهر القلماوي في "ألف ليلة وليلة"، وعبدالعزیز عبدالمجيد في "القصة في التربية"، وعبدالعزیز صالح في "التربية والتعليم في مصر القديمة"، ومصطفى الجويني في "حول أدب الأطفال"، وهادي قناوي في "وسائط أدب الأطفال"، وهادي الميحي في كتابه: "أدب الأطفال"، و"ثقافة الأطفال" ... وغيرهم.

* والباب الأول وعنوانه: "جذور أدب الطفولة في التراث العربي والإسلامي" ويقع في فصلين:

١- مدخل إلى أدبيات الطفولة .

٢- أشكال التعبير الشعري والقصصي للطفولة .

^١ - نشرت في مجلة "الهلل" - عدد مايو ١٩٩١.

^٢ - صدرت الطبعة الأولى عن الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٠م.

والدكتور أحمد زلط يؤيد الرأي القائل حول نشأة أدب الأطفال بأن بسنور ميلاده قد أُلقيت في تربة الأدب الشعبي، ثم تولى الأدب الرسمي مهمة إنباته ورعايته وإنمائه"، ويرى أن أشكال أدب الطفولة تقع في دائرتين :
أولاهما: دائرة الشعر، وتضم الأمهودات (أغاني المهد)، وأغاني الترقيص، وأغاني اللعب، والمنظومات الشعرية، والمحفوظات التعليمية، والدراما المبسطة (المسرح الشعري للطفل)، والقصة الشعرية على لسان الحيوان .
وثانيتها: دائرة النثر، وتضم الحكايات القصصية والأساطير، والحكاية على ألسنة الطير والحيوان، والأمثال، والوصايا، والألغاز الأدبية، والأحاديث اللغوية، وغيرها^(١).

* في الباب الثاني وعنوانه: "شعر الطفولة في التراث العربي والإسلامي"، يتناول المؤلف في الفصل الأول "صورة الطفل في التراث الشعري العربي"، ويقدم عدداً كبيراً من النصوص الجاهلية والإسلامية؛ فمن الشعر الجاهلي يتناول نصاً لأمية ابن أبي الصلت، يقول فيه مخاطباً ابنه:

غذوتك مؤثوداً ، وعثتك يافعاً
تعلُّ بما أدني إليك وتنهّل
إذا ليلة نابتك بالشجنِ ، لم أبت
بشكواك إلا ساهراً أتململ
كأني أنا المطروقُ دوتك بالذي
طُرقت به دوني وعثتك تمل

^١ - السابق ص ٤٦ .

ومن الشعر الإسلامي يتناول أشعاراً كثيرة لخطّان بن المعلّى ، وابن الرومي ، وابن رشيّق القيروانيّ، وغيرهم. ولعلّ أشهرها قصيدة خطّان بن المعلّى — وهو شاعر إسلامي قرشي مخزومي — التي يقول فيها:

وإنّما أولادنا بيننا أكبادنا نحمي على الأرض
إن هبّ الريح على بعضهم لامتنعت عني عن الغمض
ولعلّ الباحث الدكتور أحمد زلط لو وضع "صورة الأبناء في التراث الشعري العربي" بدلاً من "صورة الأطفال" لكان محتوى الفصل أكثر صدقاً ، وأكثر تعبيراً .
— في الفصل الثاني وعنوانه: "الشعر للأطفال في التراث العربي والإسلامي: أغاني الترقيص ، والأشعار القصار" قدّم الباحث عدداً من النصوص المهمة في هذا الباب ، ومن هذه النصوص قول "الشماء" أخت رسول الله — صلى الله عليه وسلم — له وهو طفل:

هذا أخ لي لم تلده أُمّي
وليس من نسل أبي وعمّي
فألّوه الله فيما تُنمّسي

ولعل الصواب: "فمن نمتي".

ومنه قول الحسن البصري يُرَقص ابنه:

يا حَبْلًا أرواحُـهُ ونَفْسُهُ
وحَبْلًا نَسَمُهُ ومَلَمْسُهُ
والله يُبْقِيهِ لنا ويَحْرُسُهُ
حقّ يَحْرُسُ ثَوْبَهُ ، ويلبسه

وقد أفاد المؤلف في هذا الباب من المصادر القديمة ، والمراجع الحديثة ؛ فمن المصادر القديمة "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني ، و"الأمالي" لأبي عليّ القاسمي ،

و"البيان والتبيين" للجاحظ، و"العقد الفريد" لابن عبدربه، و"الفهرست" لابن النديم، و"محاضرات الأدباء" للراغب الأصفهاني، و"المستطرف في كل فن مستظرف" للأشبهى... وغيرها كما أفاد من المراجع الحديثة مثل: "الغناء للأطفال عند العرب" للدكتور أحمد عيسى بك، و"أطفالنا في عيون الشعراء" لأحمد سويلم، و"أدب الأطفال" لهادي نعمان الهيتي... وغيرها.

* وفي الباب الثالث والأخير وعنوانه: "رواد أدب الطفولة المحدثون في مصر" نرى فصلين:

١- دراسة تاريخية.

٢- أدب الطفل بين الواقع والطموح.

وفي هذا الباب نرى المؤلف يدرس رواد أدب الطفولة في مصر من خلال بعض المصادر المهمة، مثل الطبعة الأولى - الحجرية - من كتاب "العيون البواقظ" في الأمثال والمواعظ" محمد عثمان جلال، و"المرشد الأمين" لرفاعة الطهطاوي، ومجلة "روضة المدارس" ... وغيرها.

لقد ظفر أدب الأطفال من قبل ببعض الدراسات الأدبية والتربوية مثل كتب: "القصة في التربية" لعبد العزيز عبد المجيد، و"التربية والتعليم في مصر القديمة" لعبد العزيز صالح، و"في أدب الأطفال" و"الأدب وبناء الإنسان" لعلي الحديدي، كما ظفر بكتابات أخرى للدكاترة والأساتذة: نفوسة زكريا، وهادي الهيتي، وهدي قناوي، وعبد التواب يوسف، وأحمد سويلم، وأسامة عبد اللطيف، وإبراهيم شعراوي، وفاروق يوسف، والعربي بنجلون، وعبد العزيز المقالح... وغيرهم، لكن هذا البحث الذي بين أيدينا يتميز بعدة مميزات:

أولاً: أنه جزء من بحث أكاديمي نال عنه مؤلفه درجة الدكتوراه التي استمر في إعدادها أربعة أعوام (١٩٨٦-١٩٩٠). فمن الطبيعي أن يختلف نتاج الأكاديمية عن نتج الصحافة والمنتديات والحلقات الدراسية التي مهما أنفق أصحابها من وقت وجهد فيها فسوف تظل في حاجة إلى المراجعة والمناقشة وإعادة النظر فيها.

ثانياً: أن الكتب السابقة تتناول أدب الطفولة وفق أحد منظورين:

١- دراسات علم النفس والتربية وتطبيقها عملياً على الأطفال (هـدى قناوي، وأسامة عبداللطيف، وكافية ومضان ... وغيرهم).

٢- دراسة مختارات من أدب الطفولة المعاصر (عبدالغواب يوسف، وأحمد سويلم، وكمال أبورية، وهادي المهيبي ... وغيرهم).

لكن مؤلف هذه الدراسة الأكاديمية أرخ لهذا الأدب باعتباره جنساً أدبياً متميزاً في مظانه الكثيرة منذ الأدب الجاهلي حتى إبداعات عبدالعليم القباني، وأحمد سويلم، وأحمد زرزور، ومحمّد عبدالباقى، وأحمد الحويّ، وأحمد فضل شبلول، ومحمد السنهوري ... وغيرهم.

ثالثاً: استطاع المؤلف أن يعثر على بعض المراجع المهمة مثل الطبعة الأولى — الحجرية — من كتاب "العيون اليواظظ في الأمثال والمواعظ" لمحمد عثمان جلال، واستطاع برجمعه إلى غيره من المراجع الأولى مثل كتاب "المرشد الأمين" لرفاعة رافع الطهطاوي، ومجلة "روضة المدارس"، ودواوين أحمد شوقي، وإبراهيم العرب، ومحمد المرواي، وكامل الكيلاني ... وغيرهم أن يصل إلى صورة شبه كاملة عن الأدب العربي الخاص بالطفل في مصر (في فن الشعر) نشأة وتطوراً.

رابعاً: توقف الباحث بالدرس والتحليل في أدب الطفولة عند ظاهرتين:

أولاهما: "الترجمة" والاقتباس والمحاكاة عن الآداب الأجنبية في الشعر والنثر. وثانيتهما: "التأليف" الشعري والقصصي والمسرحي.

وقد توقف الباحث الذي وضع على غلاف كتابه من الداخل: "دراسات في أدب الطفولة: ١" عند محاولته الجادة التأريخ للظاهرة، وتأصيلها، والحديث عن روادها، ونأمل منه في كتيبه القادمة أن يكمل مسيرته الجادة بدراسة مبدعي أدب الطفولة العرب من شعراء وقصاصين ومسرحيين.

جماليات النص الشعري للأطفال^(١)

نشطت في السنوات الأخيرة حركة التأليف النقدي عن أدب الطفولة، فرأينا دراسات نقدية للأساتذة والدكاترة: أحمد زلط، وأحمد سويلم، وعبد الشواب يوسف، وهدي قناوي، وسعد أبو الرضا، وأحمد نجيب، و... غيرهم. وفي هذا السياق يجيء كتاب الشاعر الناقد أحمد فضل شبلول الذي صدر مؤخرًا بعنوان "جماليات النص الشعري للأطفال" ويقع في ٢٩٢ صفحة من القطع المتوسط.

وهذا الكتاب يضم دراسة نصية في تناخ اثنين وعشرين شاعرا عربيا، كتبوا للأطفال. وبعضهم أصدر أكثر من ديوان، أو أكثر من مسرحية شعرية. لقد درس شبلول في هذا الكتاب خمسة وعشرين ديوانا مكتوبا للأطفال لإبراهيم أبي عباة، وإبراهيم شعراوي، وأحمد الحوفي، وأحمد زرزور، وأحمد محمد الصديق، وهناء الدين عبد الموجود، وجمال عمرو، وحسين علي محمد، ومحيي الدين سليمة، وموفق سليمة، وعبد العليم القباني، وعلال الفاسي، وعلي الشرقاوي، وعلي عبد المحسن جبر، وعمر هناء الدين الأميري، وفؤاد بدوي، ومحمد السنهوتي، ومحمود أبي الوفا، ومحمود مقلح، ومحيي الدين خريف، ومصطفى صادق الرافعي، ومصطفى عكرمة، ومحيي الحاج يحيى.

والكتاب بهذا التنوع في دراسة أشعار هؤلاء الشعراء للطفل يكاد يكون دراسة شاملة لشعراء الطفولة بعد جيل الرواد الذين توفر على دراسة تحارهم الدكتور أحمد

^(١) نشرت في مجلة "مرآة الجامعة" التي تصدرها جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

زَلَطَ في رسالته للدكتوراه (١٩٩٠) "شعر الطفولة في الأدب المصري الحديث: مفاهيمه، واتجاهات رواده".

وقد أكّد المؤلف في مقدمة كتابه على أنه في دراسته لهذا النتاج المقدّم للطفولة ينطلق "من الرؤية الإسلامية الصافية التي تنمي في صغارنا الإحساس والتذوق الجمالي للكون والحياة والإنسان، وتبث فيهم قيم الحق والخير والجمال والحرية" (١). ونختار أربعة نماذج من النصوص التي اختارها المؤلف، ومنها قول محمود مقلح، وهو شاعر إسلامي بارز على لسان فتاة مسلمة ترى في الإسلام ذاتها وعزتها، فهو درب هداها، دستورها كتاب الله العزيز، ونحجها نجه، وتستمر في غنائها العذب معبرة عن اعتزازها بالحجاب الذي يصون ثقاها وعفافها، والنشيد لغته عذبة سهلة، تناسب أطفال المدارس المتوسطة:

أنا فتاة مسلمة	وزادي القرآن
عرفتُ درب عزّي	درب الهدي
أنا فتاة مسلمة	
دستوري القرآن	ونحجي الإيمان
وديني الإسلام	وذاك دين القيمة
أنا فتاة مسلمة	
أسيرُ في حجابي	عزيرة الجناح
أسيرُ فيه حرّة	كريمة الأحساب
أنا فتاة مسلمة (٢)	

١- أحمد فضل شبلول: جماليات النص الشعري للأطفال، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٤.
٢- السابق، ص ١٨٩.

ومن النماذج الطيبة أيضا التي أوردها المؤلف قصيدة من شعر التفعيلة للأخوين
سليمة (محيي الدين، وموفق) بعنوان "السلام عليكم"، يقولان فيها عن الرسول
الكرّم ﷺ :

علمتني يا سيد الأنام
أن أبدأ الأصحاب بالسلام
ألقي عليهم عاطر التحية
بكلمتي ، بالكلمة العذبة ، كنفحة الزهر
ببسمتي ، بالبسمة الحلوة ، كدفقة العطر
ستزرع الحبا
وتفرح الربا
يا سيدي ، يا سيد الأنام
إليك متي أجل السلام
علمتني كيف تكون الكلمة الطيبة
كبتة طيبة
جذورها راسخة قوية
منها الفمار حلوة ندية^(١)

والنص الثالث الذي نتوقف عنده للشاعر محيي الحاج محيي، من مجموعة له
أصدرتها رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ويقول فيه:

همة مؤمن أعمل	فلم أهمل ولم أكسل
وأغدو نحو يستأني	فما أحلى ! وما أجمل !
وردة وأزهار	وفيه يضحك الجدول

^(١) -المصدر السابق، ص ٧٢.

وفيه بلا بل تشدو أناشيداً لمن يغمـل
تحية بتغريـمـل وتلقاه إذا أقبل^(١)

والنص الأخير الذي نتوقف عنده هو نص من القصائد التي قدمها الدارس للشاعر أحمد الخوي بعنوان "الدين للدين" — من مجموعة "الفارس المغرور" — يقول فيها:

أحيائي وأصحابي
سمعت اليوم من جدّي كلاماً
كان يقرؤه من القرآن
وقالت جدتي يوماً لجارتنا :
بأن الدين للديان
وقالت جدتي أيضاً :
بأن الناس في وطني
لهم تاريخ
وأن المجد للخالق
وللاوطان^(٢)

ويعلق المؤلف الأستاذ أحمد فضل شبلول بقوله:

"فالمنعني الذي يريد الشاعر إيصاله إلى الأطفال من خلال هذه القصيدة غير واضح، كما أن الموضوع نفسه في حاجة إلى إعمال الفكر بطريقة قد لا تتناسب مع هذه السن، فالقصيدة بها نوع من التجريد، مثال على ذلك قوله:

أن المجد للخالق
وللاوطان

^١ السابق، ص ٢٢١.

^٢ السابق، ص ٢٦، ٢٧.

قد يكون من السهل على الطفل حفظ هذه الجملة، ولكن سيكون من الصعب عليه فهم معناها أو مغزاها، أو ما تهدف إليه، ولعل الشاعر يريد من هذه القصيدة إيصال فكرة "أن الدين لله والوطن للجميع"، وهي فكرة قد يصعب على أطفال هذه السن فهمها وإدراك معانيها"^(١).

واعتقد أن الشاعر أحمد فضل شبلول لم يوفق في هذا التعليل، فالهدف الذي يريد إيصاله واضح، وهو أن ينشر المبدأ الذي أشار إليه شبلول، وهو فكرة "أن الدين لله والوطن للجميع"، وهي فكرة يلح عليها أصحاب الفكر الملتزم، وهي فكرة ليست إسلامية على أية حال، وإن كان الإعلام السياسي يلح عليها كثيرا؛ فكل شيء في المفهوم الإسلامي لله.

ولقد استنتج المؤلف من دراسته أن معظم النصوص المكتوبة للأطفال في هذه المجموعة تمور بالحركة والحيوية والنشاط، وكأنها أطفال تمسح بالحركة والحيوية والنشاط، وكأنها أطفال تجري وتلعب وتقفز وتروح وتجيء أمامنا. كما وجد أنها تسهم في تنمية معرفة الطفل بالأشياء من حوله وتحفزه على التفكير بطريقة واعية، وتنمي فيه استغلال الشخصية، واحترام ذوات الآخرين.

ولقد أفادت بعض النصوص من القرآن الكريم والحديث الشريف، واستخدمت بعض التقنيات لعل أهمها التكرار، تكرار المعنى أو تكرار اللفظ، ومن هذه التقنيات أيضا الألفاظ السهلة والإيقاع الجياش. واستخدام الألوان حتى يضفي الشاعر على نصه شيئا من البهجة والتفاؤل. فضلا عن أن الألوان تنمي الحاسة البصرية عند الطفل، وبخاصة الألوان الرئيسة مثل: الأحمر، والأصفر، والأزرق. (ص ٢٣٨).

إن هذا الكتاب يمثل إضافة نقدية جادة لمكتبة أدب الطفولة، وذلك لأن مؤلفه حاول أن يدرس كل ما صدر من أدب الطفولة شعرا في العالم العربي، وهي مهمة

^(١) - السابق، ص ٢٧.

شاقة تسليح لها بالصبر والدأب حتى يستطيع أن يجمع الشعر الذي كتب للطفولة باللغة العربية من البحرين شرقاً حتى المغرب العربي غرباً، ويقرأه ويتذوقه، ويسمر عوالمه، وقد وفق فيما أراد.

وليت حذف المراجعات النقدية التي أضافها في ذيل كتابه لأربعة كتب نقدية تتناول شعر الطفولة، فقد كان عليه أن يشير إلى هذه الكتب إشارة موجزة في مقدمة كتابه، ليبين أنها لم تستوف الموضوع الذي يريد أن يدرسه، فقد شغلت هذه الدراسات أربعة وعشرين صفحة^(١) لم تضاف فيه حديثاً إلى "جماليات النص الشعري للأطفال".

ويبقى الكتاب لبنة جادة في مكتبة الدراسات النقدية لأدب الأطفال التي التفتت غالبيتها إلى دراسة القصة، ولم تلتفت إلى دراسة الشعر إلا قليلاً.

^١- السابق، ص ص ٢٥٣-٢٧٧.

بين الأدب والصحافة^(١)

تشيع في الأدب العربي الكثير من المفاهيم الخاطئة التي تحتاج إلى إعادة نظر ومراجعة^(٢)، ومن هذه المفاهيم ما يقوله أساتذة في علوم وفنون وآداب تخصصوا فيها، فيكون الخطأ أفدح، والضرر أعم، لأن من يقرأ كلام الأستاذ يعتقد فيه الصحة ويراه الفيصل في قضية محسومة!

ومن هذه الأقوال التي تحتاج إلى إعادة نظر قول الدكتور عبد اللطيف حمزة في كتابه "مستقبل الصحافة": "إن الصحافة كانت نعمة على الجماهير وسواد الناس، ولكنها أوشكت أن تكون في الوقت نفسه نقمة على الأدب الخالص، والعلم النافع، والفن الرفيع".

فهل صحيح أن الصحافة قد جنت على أدبنا المعاصر؟
ماذا لو فكرنا على روية لنقدر على الإجابة الصحيحة عن هذا السؤال؟
لا أوافق الدكتور عبد اللطيف حمزة على رأيه الذي يبدو أنه كذب في لحظة توتر، فالتريث على حكمه.
والرأي عندي أن الصحافة لم تكن نقمة على الأدب، والدليل:

^١ - نشرت في جريدة "المسائية"، عدد ١٩٩٢/١/٢١ م.

^٢ - كان أستاذنا الراحل علي جواد الطاهر يقوم بأمثال هذه المراجعات في مجلة "الأديب" التي احتجبت عام ١٩٨٤ م، ثم في مجلة "المنهل" تحسنت عنوان "تحقيقات عرضية"، وفي هذه التحقيقات العرضية لا يعرض كتاباً، ولا ينتقد ما فيه، وإنما يتوقف أمام بعض أسماء الأعلام، أو السنوات، أو بعض الجمل التي يراها تحمل خطأ بيّنا من الواجب تصحيحه والإشارة إليه.

- ١- أن معظم كتابنا الكبار نشروا كتبهم منجمة فيها قبل أن يجمعوها في كتب: العقاد (معظم كتبه)، وطه حسين (الأيام، وحديث الأربعاء، وبين بين، ومن الأدب التمثيلي ... وغيرها)، والزيات (وحي الرسالة، وفي ضوء الرسالة) والرافعي (وحي القلم)، ومحمد حسين هيكل (حياة محمد)، وعبد الرحمن الشقراوي (معظم كتبه)، ونجيب محفوظ (معظم رواياته وكل قصصه القصيرة) ... وغيرهم.
- ٢- إذا نظرنا إلى فئتين معاصرين ازدهرا في القرن العشرين وهما فنا "الرواية" و"القصة القصيرة" فلنا نجد أن أشهر الأعمال في هذين المجالين تنشر على الجماهير منجمة في الصحف قبل أن تجمع في كتب، كما أن تطور النقد القصصي والروائي ارتبط بالصحف^(١).
- ٣- إن المعارك النقدية التي ازدهرت في النصف الأول من قرننا العشرين حول شوقي وحافظ، وإمارة الشعر، والتقليد والتجديد على صفحات "البيان" و"السفور" و"السياسة" و"الجريدة" و"الصباح" و"الرسالة" و"الثقافة" ... وغيرها أمدت فن العربية الأول (الشعر) بيزاد لا ينفد، ودماء جديدة مكنته من أن يفتح على العالم، ويحاوره بلغة عصره، وتم إنجاز قصائد شعرية متميزة أو مسرحيات شعرية متفوقة لا يقل عما ينجزه أدباء عالميون تقرأ آدابهم بلغات مختلفة في الشرق والغرب^(٢).
- ٤- ظهرت فنون أدبية جديدة لم تكن لتظهر لولا وجود الصحافة، مثل المقالة الأدبية (بأنواعها المختلفة: أدبية، اجتماعية، سياسية ...) والمحاورة الأدبية ... وغيرها

^١ -راجع كتاب د. أحمد إبراهيم الهواري: مصادر نقد الرواية، وخصوصا التثبت الذي في آخر الكتاب.

^٢ -راجع كتاب د. محمد أبي الأنوار: الحوار الأدبي حول الشعر.

*أما عن العلم فلا أعتقد أن الصحافة جنت عليه، بل وسعت الاهتمام به، فني كل صحيفة أو مجلة عامة باب للمخترعات العلمية الجديدة، فضلا عن المجالات المتخصصة التي تصدر تحت عنوان "العلم" في مصر، والأردن، والكويت، وغيرها، وتنشر الدراسات العلمية الرصينة بمشاركة المراكز العلمية المختلفة الميثوقة في الوطن العربي من الماء إلى الماء.

وإذا رجعنا إلى مجلة "المقتطف" التي صدر عددها الأول عام ١٨٧٦ لوجدنا أنها تنص على أنها مجلة "علمية"، وبحوار الأدب كانت تنشر فيها مقالات في الزراعة والكون والصناعة، وفي كثير من الجديد في آفاق العلم، وظلت تقوم بذلك الدور حتى احتجبت عام ١٩٥٣م، وهذا يشير إلى أن صحافتنا وعت قيمة العلم واهتمت به منذ نشأتها الباكورة.

يقول العلامة وديع فلسطين في أحد الحوارات المنشورة معه عن هذه المجلة: "كان دائرة معارف حية يتناول كتابها موضوعات الاقتصاد والزراعة والطب والأدب والشعر ومشكلات الاجتماع والمؤتمرات العلمية، هذا عدا أبواب الكتب الجديدة وسير الأعلام، ومساحات القراء، وأخبار الحركة الفكرية في البلدان العربية والعالم. ولعلك تدعش إذ تعلم أن "المقتطف" كان في يومه رائجا في الريف بين المشتغلين بالزراعة، لأنه كان يقدم إلى القراء آخر التطورات في مستحدثات الآلات الزراعية، ومكافحة الآفات، وتربية النحل واليهائم، وما إلى ذلك من الموضوعات. وطبعي إذن أن تتسع هذه الجامعة لكل شيء حتى للآثار وتاريخها، بل حتى لموضوعات تحضير الأرواح، والتراسل الذهني، ولمغامرات الرحالة وصيادي الوحوش في الأدغال.

ولما كان معظم كتاب "المقتطف" من أهل العلم والمتطوعين وكلهم لا يسعدون وظائف تحريرية مأجورة في المجلة، فقد تباينت أساليبهم ومناهجهم

واتجاهاتهم، ولكنها جميعا تشترك في خصائص معينة هي الوضوح الكامل مهما كان الموضوع فيها شديد التعقيد".

*وأما الفن، وخصوصا (الفن الرفيع)، ومنه تلك اللوحات العالمية المنحزرة، فيفضل التقنيات الحديثة في الطباعة كان للصحافة دور كبير في أن تذيبه على الناس، وتقربه للجمهور، وتعرف القراء بالاتجاهات الحديثة في الفنون في العالم.

وبالجملة فإن للصحافة دورا لا ينكر في ازدهار الأدب الخالص، والعلم النافع، والفن الرفيع، ولو كان الدكتور عبد اللطيف حمزة حيا لطالبناه أن يراجع مقولاته ويحذفها من الطبعات الجديدة للكتاب.

ثقافة التبعية:

المنهج . الخصائص . التطبيقات

يحاول نفر من أتباع الثقافة الغربية، وممن يشعرون تجاهها بالدونية والاستخذاء أن ينتحوا ثقافة لا تعبر عن هويتنا، أو شخصيتنا الإسلامية بطريقة صحيحة؛ فهم يتكبرون لكل ما هو مضيء ونبييل في تراثنا وفي تاريخنا، ويحاولون أن يفرضوا علينا نمطا همجيا ومتخلفا وشائها، وكان من الطبيعي أن يصددهم عن محاولة ذلك حراس ثقافتنا، من الأصلاء البنائين.

وفي كتاب "ثقافة التبعية: المنهج — الخصائص — التطبيقات" يحاول الدكتور حلمي محمد القاعود أن يبين الحقيقة، ويكشف الزيف، ويعلم ضرورة الانتماء لثقافة الأمة، ويرفض بالتالي ثقافة التبعية والعار، حتى تستطيع أمتنا أن تحابه الهجمة التغريبية الشرسة، التي تريد أن تقلع انتماءنا الإسلامي، وتتحرف بنا عن طريق الرشده.

يقول المؤلف في مقدمته: "إن مادة هذا الكتاب تعنى ببيان مفهوم التبعية الثقافية ... كما توضح الخصائص والممارسات ... من خلال الواقع الفكري والأدبي الراهن، أملا في إصلاح الحياة الثقافية، وسعيا لكشف النباتات المنسلفة في الفكر المعاصر، وانطلاقاً نحو ثقافة إسلامية نامية ومتحددة، لا تهمل الثوابت، ولا تنعamy عن المتغيرات، وتبني حواراً إيجابياً مع الآخر — أيا كان هذا الآخر — طالما كان هذا الآخر يملك أسس الإبداع الإنساني الثري، والرؤية الإنسانية المتساعمة"^(١).

منهج مثقفي العار

^١ - د. حلمي محمد القاعود: ثقافة التبعية: المنهج، الخصائص، للتطبيقات، ط١، دار الفضيلة، القاهرة ١٤١٧هـ — ١٩٩٧م، ص ١٠٩.

ثقافة العار والتبعية كما يقرر المؤلف الدكتور حلمي محمد القاعود، وتوافقه على ذلك، لا تعبر عن أمتنا الإسلامية، ولا عن شعوبنا العربية، ولا تنتمي للماضي، ولا تنتسب للمستقبل، ومن خصائص أصحاب ثقافة العار:

١- أنهم بلا مبدأ، فمنهجهم يعتمد على المبدأ الانتهازي الشرير: "الغاية تبرر الوسيلة".

٢- استخدامهم المصطلح استخداما مراوغا مربيا، لا يعبر عن دلالاته اللغوية والفكرية الدقيقة، مثل تعاملهم مع مصطلحات "الدولة الدينية"^(١)، والأصولية، والتنوير، والإرهاب ... وغيرها من المصطلحات التي يلبسونها لباسا غير لباسها.

٣- التلفيق.

خصائص ثقافة العار:

- ١- القمع والاستبداد:
فأصحاب ثقافة التبعية لا يعرفون الحوار مع الآخر، ولا يعترفون به، ويرونه موضعا للهجوم والهزاء.
- ٢- إعلان اللادينية أو العلمانية.
- ٣- تأييد السلطة والأحكام العرفية.
- ٤- تشويه علماء الإسلام، والدفاع عن أعدائه.
- ٥- الإغلاء من شأن النماذج الشائنة في التاريخ الإسلامي، أو تفسيره تفسيراً منحرفاً.
- ٦- الإلحاح على ما يسمى بقضية المرأة.
- ٧- إشعال الفتنة الطائفية.
- ٨- هجاء النفط وزمانه.

^١ - انظر شرح المؤلف لمصطلح "الدولة الدينية"، ص ١٤، ١٥.

التطبيقات:

أما التطبيقات فقد تناولت تسع قضايا:

١- فضيحة وزير .. أم فضيحة ثقافة.

٢- ثقافة العار .. والمهجوم على الأزهر.

٣- فقه الحرية .. والغش الثقافي.

٤- الفكر الأسود والفتنة الثقافية.

٥- مأساة المثقفين.

٦- اقتلاع الإرهاب .. أم اقتلاع الإسلام؟

٧- العلمانيون ومشكلة اللغة المزدوجة.

٨- البعد الغائب بين السمسرة الثقافية .. ومؤتمر الأقليات.

٩- ظاهرة غالي شكري تأخذ بعدا مجنوناً.

ثلاث قضايا:

القضايا التي يناقشها هذا الكتاب — الذي أعده كتاب عام ١٩٩٧م — كثيرة، فكل صفحة فيه تثير قضايا جديدة بالمناقشة، وحرى بنا أن ننتبه لها، لكن حسينا هنا أن نتوقف أمام ثلاث قضايا، هي: الثقافة والدين، والإسلاميون هم صانعو نهضتنا الحديثة، والمثقف المسلم ودوره.

١- الثقافة والدين:

يقف أصحاب ثقافة التبعية من الدين (وبخاصة الدين الإسلامي) موقفاً شائناً، فهذه الثقافة "تصب عليه سيلاً من النعوت البذيئة، فالإسلام هو الإظلام، والمسلمون هم الظلاميون، والإسلام في مفهوم ثقافة العار ردة (٩) ورجعية وظلامية يتخلف" (١). وهم يقولون بأعلى صوت: "علينا أن نبعد مسألة الأديان عن

١- السابق، ص ١٣، ٢٦.

الثقافة" (١) لأن الثقافة — في حد زعم أحدهم — إذا اقترنت من الدين "فإن ذلك يعني أن يتوقف الإبداع، ويتجمد الفن، ويتوقف الابتكار" (٢). وللرد على هذه التخرصات يرد المؤلف بنقل "كلام واحد من كبار المثقفين في العالم الغربي، ويقلده العدد من المثقفين العرب ويشيدون به ويستشهدون بمقولاته وأفكاره وأشعاره. إنه الكاتب (ت. س. إليوت) صاحب القصيدة المشهورة "الأرض المقفرة" (٣).

يقول الرجل عن علاقة الثقافة بالدين:

"في المسيحية تمت فنوننا، وفي المسيحية تأصلت — إلى عهد قريب — قوانين أوربا، وليس لتفكيرنا كله معنى أو دلالة خارج الدين المسيحي، وقد لا يؤمن فرد أوربي بأن العقيدة المسيحية صحيحة، ولكن كل ما يقوله ويفعله ويأتيه من تراثه في الثقافة المسيحية، ويعتمد في معناه على تلك الثقافة".

ويقول: "ما كان يمكن أن تخرج فولتير أو نيتشه إلا ثقافة مسيحية، وما أظن أن ثقافة أوربا يمكن أن تبقى حية إذا اختفى الإيمان المسيحي اختفاء تاماً، ولا يرجع اقتناعي بذلك إلى كوني مسيحياً فحسب، بل إلى مقتنع به أيضاً بوصفي دارساً لعلم الأحياء الاجتماعي، وإذا ذهبت المسيحية فستذهب كل ثقافتنا، وعندئذ يكون علينا أن نبدأ من جديد البداية المولدة، ولن نستطيع أن نلبس ثقافة جديدة جاهزة. يجب أن تنتظر حتى ينمو العشب ليغذي الضأن ليعطي الصوف الذي سيصنع منه رداؤك

١ - السابق، ص ٥٢.

٢ - السابق، ص ٥٦.

٣ - السابق، ص ٥٦.

الجديد. يجب أن يمر بقرون كثيرة من المحمية، ولن نعيش إذن لنرى الثقافة الجديدة، لا نحن ولا أحفاد أحفادنا، ولو عشنا لما سعد بها واحد منا^(١).

ويتهى نص إليوت لتساءل مع المؤلف: "لثقافة بغير دين — أيها ما كان هذا الدين — هذا ما قرره الأقدمون والمحدثون، وأثبتته التجارب وأحداث التاريخ. فلماذا يتقاضى أصحاب ثقافة التبعية عن ضرورة انطلاق الثقافة من الدين وقيمه وأخلاقه ومثله؟"

٢- الإسلاميون هم صانعو نهضتنا الحديثة:

يقول المؤلف عن أصحاب ثقافة التبعية: "إنهم يسمون النهضة الحديثة بالنهضة العربية، وقد كانت — في حقيقة الأمر، لا كما يسجل المأجورون — نهضة إسلامية صنعها رجال الإسلام في شتى المجالات؛ منذ قام عمر مكرم" — من علماء الإسلام — بعزل خورشيد باشا وتولية "محمد علي" ... وقام علماء الأزهر وطلابه بقيادة الشعب المسلم لمواجهة الطاغية الدموي الصليبي "نابليون بونابرت" وهو يذبح المسلمين بربط حيوله في الأزهر الشريف، وكان "رفاعة الطهطاوي" — مع التحفظ على بعض آرائه — إماما يصلي بالبعثة المصرية في باريس، وكان جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وعلي مبارك، وعبد الله النديم، ومحمود سامي البارودي، وعبد الله فكري، والعقاد يصدرون في معظم ما قالوه عن تصور إسلامي ... كان هؤلاء الرواد يسعون إلى نهضة الأمة على أساس إسلامي، لا على أساس ماركسي أو تفريسي، وقد ضحوا في سبيل ذلك بأعمارهم وثرواتهم ومراكزهم، وقبل ذلك بحريتهم الشخصية^(٢).

^١ - السابق، ص ٥٧، نقلا عن ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة:

شكر عباد، ص ١٤٥.

^٢ - د. حلمي محمد القاعود: ثقافة التبعية، ص ٩٨، ٩٧.

٣- المثقف المسلم ودوره:

من هو المثقف المسلم؟ وما دوره؟

إن المثقف المسلم — كما يراه المؤلف — هو المثقف الذي ينطلق من ثقافة الإسلام الرصينة، ويملك وعيا لا يهمل الثوابت، ولا يتعالى عن المتغيرات. إنه يعبر عن ثقافة رصينة، بخلاقة، متجددة "تبنى حوارا أخلاقيا مع الآخر، أيا كان هذا الآخر، طالما كان هذا الآخر يملك أسس الإبداع الإنساني الثري، والرؤية الإنسانية المتساعمة"^(١).

وإذا كانت مشكلة النخبة المثقفة — التي يديها زمام أمور الثقافة في بلادنا الإسلامية الآن — أنها "لم تنتصر لأهلها وذوئها، ولكنها انتصر للآخر الذي فتنها بسلوكه وعاداته وأفكاره، فتمردت على هويتها الأصيلة، وطاردت التراث المضيء، وسخرت كل جهدها وإمكاناتها لخدمة الآخر الذي يعد خصما تاريخيا يحكم ما جرى ويجري من أحداث وحروب ومصادمات سجلها التاريخ منذ بدء الحروب الصليبية الأولى في عام ١٠٩٥م وحتى يومنا هذا، وإلى غد مجهول لا ندري ماذا سيجري فيه"^(٢).

إذا كان ذلك كذلك، فإن من واجب المثقف المسلم أن يعود إلى دينه، وأن يتخذ هوية، وأن يشكل به حياته وواقعه ومستقبله. ومع واقع إفلاس النظريات القادمة من الغرب والشرق عليه أن يلتزم بالإسلام: عقيدة ومنهاجا، وعلى المثقف المسلم — باعتباره مثقفا حقيقيا وليس زائفا — أن ينحاز إلى القيم الإنسانية المشتركة، مثل العدل والحق والشورى (أو الديمقراطية) وحق الإنسان في الأمن

^١ - السابق، ص ١٠.

^٢ - حلمي محمد القاعود: التتوير: رؤية إسلامية، ط١، دار الاعتصام، القاهرة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م، ص ٣.

والحفاظ على نفسه وعرضه وشرفه وكرامته وماله"^(١)، وعليه أن يقف "إلى جانب
بني وطنه ... ويدافع عن حقوقهم وكرامتهم وحريتهم، ويرفض السلوكيات
والممارسات الشائنة التي تتناقى مع أبسط القواعد الإنسانية والأعراف البشرية"^(٢).

وبعد؛

فهذا كتاب للدكتور حلمي محمد القاعود ينتمي لثقافة أمتنا الأصيلة، وهو
كتاب من كتب الجهاد، لأنه يقاوم الانحراف الثقافي الذي يحاول أن يسمم النابيع
في حياتنا الثقافية، بل في كل أنحاء حياتنا جميعا.

^١ - د. حلمي القاعود: ثقافة التبعية، ص ٢٨.

^٢ - السابق، ص ٢٨.

الموسوعة الموجزة^(١)

"إن اكتشاف أديب بمائة لا يقل قيمة عن اكتشاف بئر للبتروول" قول صائب يشبه الحكمة قرأته قديماً ولا أنذكر قائله. ونحن العرب كما يبدو نتمجد جداً بأبصار البتروول ومناجم الفحم، ولا نتمجد باكتشاف الرجال العظماء وهم بين ظهرانينا، حتى إذا فارقوا دنيانا وانتقلوا إلى العالم الآخر ملأنا الصحف صراخاً وأنياء، ونشينا أظافرنا في وجوهنا، وهذا ما حدث لأدبائنا المعاصرين جميعاً من حافظ إبراهيم وعبد الحميد الديب إلى محمود حسن إسماعيل وكيلاقي حسن سند.

أقول هذا لأننا نجهل الأديب السوري حسان الكاتب، وفي حاجة إلى أن نكتشف أنه يعيش بيننا، وأنه نخط من الرجال عظيم.

أقول هذا لأن حسان الكاتب يصدر بمجهود فردي "موسوعة موجزة" عظيمة لا يقدر عليها عشرات من الرجال الأفلذا! ويصدرها في طبعة أنيقة ومجهود فردي لا تقدر عليه دار نشر. أفلا يحق لنا أن نحبي الرجل، وأن نشاركه الفرحة كلما أصدر عدداً من هذه الموسوعة الموجزة التي لا غنى عنها لقارئ غربي معاصر.

تصفحت الجزء الأخير من الموسوعة عن (حرف الخاء) الجزء السابع (وهو للأسف الجزء الأول الذي يقع في يدي فحزنت لأنني لم أقرأ الأجزاء الستة الأولى التي أصدرها الكاتب من الألف حتى الخاء، وعرفت كم تعب الرجل، وكم بذل من الجهد ليخرج لنا هذه الموسوعة المفيدة.

ففي حرف الخاء أكثر من مائتي مادة، جمعها ولخصها، ورتبها. وما فكرت في كلمة مبتدئة بحرف الخاء إلا وجدتها في هذا الجزء، مثل: الخردل، خراسان، الخضر

^١ - نشر في النعانة الأسبوعية (دمشق) في ٢٠/١٢/١٩٨٠م.

(عليه السلام)، خديجة بنت خويلد (رضي الله عنها)، خليل مطران، خليل جرجس خليل، خديو، خان يوسف، خالد بن الوليد، خريت، الخرطوم ... وغيرها. ولكنني وجدت بعض المواد لم يكتب عنها، مثل:

خير: قلعة اليهود في جزيرة العرب قبل الإسلام. واسم عمر في أفغانستان.

خان الخليلي: شارع أو زقاق في مصر، كتب عنه الكثيرون في مصر، منهم نجيب محفوظ الذي كتب رواية عنوانها "خان الخليلي"، وقد نشرت مجلة "الدوحة" استطلاعاً عنه عام ١٩٧٦م، أي قبل أن يصدر هذا الجزء من "الموسوعة الموحدة".

خط بارليف: الذي حطمه جنود مصر للإسرائيليين على الجانب الشرقي من قناة السويس في حرب العاشر من رمضان.

الخروج: سفر من أسفار التوراة ...

وهذا بالطبع لا يتقص من الجهد المبذول في إعداد هذه الموسوعة. ورغم أن المؤلف قدم في تراجمه في هذا الجزء معلومات هامة عن شخصيات عربية معاصرة، قد لا تكون نعرف عنها شيئاً في مصر إلا أن هناك ملاحظة عامة تتعلق ببعض التراجم، حيث لم تيسر للمؤلف المادة فكتب معلومات ناقصة، عساه يستدركها في الطبعة الثانية، ومن هذه التراجم ما كتبه عن خالد الخطيب، وخالد سعود الزيد؛ فقال عن الأول: شاعر عربي معاصر، صدر له ديوان باسم ديوان الشهيد خالد الخطيب. هذا كل ما ذكرته "الموسوعة الموحدة"، ولم تذكر أين ولد وأين مات؟ وما القضية التي استشهد دونها؟ وما هي ثقافته؟ وأقول: إن ما ذكرته "الموسوعة" هنا كان من الأفضل حذفه، فهو لم يفدنا بشيء.

وقال عن الثاني: "خالد سعود الزيد: شاعر عربي كويتي له ديوان شعر باسم "صلوات في معبد مهجور". وهذا بالطبع لا يحسن ذكره في موسوعة موحدة، فأما

أن يقدم المؤلف ترجمة موجزة لحياة المترجم له، ويذكر أهم أعماله، ويقدم نموذجاً من أدبه، ولو في عدة سطور، أو يهدف الترجمة. وفيما عدا ذلك، فالموسوعة ظاهرة صحية، تدل على أن مؤلفها حسان الكاتب يملك من العزم والإخلاص والمثابرة ما يشرف العربي في كل مكان.

المصادر والمراجع

- إبراهيم المصري:
١-أرواح ظامنة، روايات الهلال، العدد (٢٩٨)، أكتوبر ١٩٧٣م.
د. أحمد زلط:
٢-أدب الطفولة: أصوله .. واتجاهات رواده، ط١، الشركة العربية،
القاهرة ١٩٩٠م.
٣-المستحيل، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م.
أحمد شوقي:
٤-مجنون ليلي، مكتبة مصر ١٩٨٩م.
أحمد فضل شبلول:
٥-أدباء الإنترنت .. أدباء المستقبل، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض
١٤١٧هـ.
٦-تفريد الطائر الآلي، سلسلة أصوات معاصرة، العدد (٣٣)، الزقازيق
١٩٩٧م.
٧-جماليات النص الشعري للأطفال، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط١،
القاهرة ١٩٩٦م.
٨-مسافر إلى الله، الإسكندرية: كتاب فاروس، مايو ١٩٨٠م.
د. أنس داود:
٩-التجديد في شعر المهجر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،
د. د.
١-الشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.

- إيليا أبو ماضي:
١١- ديوان أبي ماضي، دار العودة، بيروت د.ت.
إيليا الخاوي:
١٢- شفيق معلوف شاعر عبقر، د.م — بيروت، د.ت.
د. بنت الشاطي:
١٣- قيم جديدة للأدب العربي، ط١، دار المعرفة، القاهرة، أكتوبر ١٩٦١ م.
جورج صيدح:
١٤- أدبنا وأدبنا في المهاجر الأمريكية، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.
د. حسن جاد حسن:
١٥- الأدب العربي في المهجر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٦٣ م.
حسن النعمي:
١٦- هوامش في سورة ليلسى، الواحات المشمسة "الجزء الرابع / ١٤١٤هـ).
حسني سيد لبيب (بالاشتراك):
١٧- خليل جرجس خليل شاعراً وناقاً حب إليه، مطابع روتابرن، القاهرة ١٩٧٨ م.
د. حسين علي محمد:
١٨- البطل في المسرح الشعري المعاصر، ط١، سلسلة "كتابات نقدية" (٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة، يناير ١٩٩١ م.
١٩- جماليات القصة القصيرة، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦ م.

- ٢٠- الشاعر والزنجية، جريدة "المسائية"، العدد (٣٨٩٩) في ١١/٢٣/١٩٩٤م.
- د. حلمي محمد القاعود:
- ٢١- التنوير: رؤية إسلامية، ط١، دار الاعتصام، القاهرة ١٤١٧هـ — ١٩٩٧م.
- ٢٢- ثقافة التبعية: المنهج، الخصائص، التطبيقات، ط١، دار الفضيلة، القاهرة ١٤١٧هـ — ١٩٩٧م.
- خليل جرجس خليل:
- ٢٣- أيام عشناها، ط١، مطابع أخبار اليوم، القاهرة ١٩٥٨م
- د. السيد مرسى أبو ذكري:
- ٢٤- العمل الأدبي بين الإبداع ولأداء، ط١، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٧م.
- شفيق معلوف:
- ٢٥- الأحلام، مطبعة أنجيل، بيروت ١٩٢٦م.
- ٢٦- ستائر المودج، سان باولو، البرازيل ١٩٧٥م.
- د. صابر عبد الدائم:
- ٢٧- أدب المهجر، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.
- الصادق شرف:
- ٢٨- حروف تجر الفعل الماضي، منشورات الأحرار، تونس، ١٩٨٠م.
- صلاح عبد الصبور:
- ٢٩- مأساة الحلاج، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦م.

- د. عبد العزيز حمودة:
- ٣٠- المرايا المخدبة: من النيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد (٢٣٢)، الكويت: ذو الحجة ١٤١٨هـ - إبريل ١٩٩٨م.
- عبد الله السيد شرف:
- ٣١- الانتظار والحرف المجهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٥م.
- ٣٢- قراءة في صحيفة يومية، مطبوعات الراقعي، طنطا ١٩٨٦م.
- د. عز الدين إسماعيل:
- ٣٣- توظيف التراث في المسرح، مجلة "فصول"، أكتوبر ١٩٨٠م.
- د. عمر الدقاق:
- ٣٤- شعر العصبة الأندلسية في المهجر، ط٢، منشورات دار الشرق، د. ت. عنتر محيتر:
- ٣٥- وفي الليلة الأولى قالت شهرزاد، الزقازيق ١٩٩٨م.
- د. عيسى الناعوري:
- ٣٦- أدب المهجر، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩م.
- د. فردوس عبد الحميد البهنساوي:
- ٣٧- صراع خارج اللعبة ورحلة إلى عالم النور، مجلة القصة، العدد (٧١)، يناير ١٩٩٣م.
- فؤاد رفقة:
- ٣٨- أربع قصائد ١- رسالة من البيت، مجلة (شعر) السنة الخامسة، العدد (٢٠) أيلول ١٩٦١م.
- فوزي سليمان:
- ٣٩- إبراهيم المصري حياته وأدبه، مطبعة النصر، شبرا ١٩٦٥م.

محمد إبراهيم أبو سنة:

٤٠- نقد القصائد، مجلة "الآداب"، عدد ديسمبر ١٩٧٢م.

د. محمد أبو الأنوار:

٤١- الحوار الأدبي حول الشعر، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧م.

د. محمد التونجي:

٤٢- المعجم المفصل في الأدب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣هـ

— ١٩٩٣م.

محمد جبريل:

٤٣- حارة اليهود، مطبوعات الثقافة الجماهيرية (العدد ٣٨)، القاهرة

١٩٩٩م.

٤٤- مصر .. المكان (دراسة في القصة والرواية)، الثقافة الجماهيرية، القاهرة

١٩٩٧م.

٤٥- مصر.. من يريها بسوء؟، دار الحرية، القاهرة ١٩٨٦م.

٤٦- مصر في قصص كتابها المعاصرين، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٧٣م.

د. محمد بن سعد بن حسين:

٤٧- الأدب الحديث: تاريخ ودراسات، ط٦، دار عبد العزيز آل حسين

للنشر والتوزيع، الرياض ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

محمد سعد بيومي:

٤٨- رحلة آدم، دار آتون — القاهرة، ١٩٨٠م.

٤٩- اللامنتهى وتساؤلات أخرى، مجلة "الشعر"، العدد (٢٦)، أبريل

١٩٨٢م.

- د. محمد السعدي فرهود:
٥٠- المذاهب النقدية بين النظرية والتطبيق، ط١، مطبعة زهران، القاهرة
- ١٩٧٢ م.
- محمد عبد الغني حسن:
٥١- الشعر العربي في المهجر، ط٤، الكويت ١٩٧٦ م.
- د. محمد عبد المنعم خفاجي:
٥٢- قصة الأدب المهجري، ج٢، دار الطباعة المحمدية، القاهرة د. ت.
- د. محمد محمود حسين: (بالاشتراك)
٥٣- دراسات في النص الأدبي: العصر الحديث، ط٤، دار الوفاء لنديا
الطباعة بالإسكندرية ١٩٩٨ م.
- د. محمد مندور:
٥٤- الأدب وفنونه، ط١، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٦ م.
- محمد مهران السيد:
٥٥- طائيم الشمس، ط١، سلسلة "أصوات أدبية" (٢١)، الهيئة العامة لقصور
الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة، أكتوبر ١٩٩١ م.
- مصطفى النجار:
٥٦- ماذا يقول القيس الأخضر؟ المطبعة العربية، حلب ١٩٧٨ م.
- هاشم الرفاعي:
٥٧- شهيد بني عذرة، الزقازيق ١٩٥٥ م.

فهرس الأعلام

- آدم (عليه السلام): ٤٨
إبراهيم أبو عباة: ١٧٩
إبراهيم شعراوي: ١٧٩، ١٧٦
إبراهيم العرب: ١٧٧
إبراهيم المصري: ٢٠١، ١٢٧، ٧
الأبشيهي: ١٧٦
أبو العلاء المعري: ١٣٨، ٨٤، ٧١، ٢١، ١٦
أبو علي القالي: ١٧٥
أبو الفرج الأصفهاني: ١٧٥
أبو موسى الأشعري: ٩٣
ابن دريد: ١٤
ابن رشيقي القيرواني: ١٧٥
ابن الرومي: ١٧٥، ١٤
ابن عبد ربه: ١٧٦
ابن الفارض: ١١٢، ١٤
ابن ملحيم: ٩٣
ابن النلم: ١٧٦
إحسان عبد القدوس: ١٥٢
أحمد إبراهيم الهواري: ١٨٦
أحمد حسن الزيات: ١٨٥
أحمد الحوفي: ١٧٩، ١٧٧

أحمد زرزور: ١٧٧، ١٧٩
 أحمد زكي أبو شادي: ١١٦
 أحمد زلط: ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٦، ١٧٣، ١٧٤،
 ١٧٩، ١٨٠، ٢٠١
 أحمد سويلم: ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩
 أحمد شوقي: ٣٢، ٤١، ٤٢، ١١٢
 ١٥٨، ١٧٧، ١٨٥، ٢٠١
 أحمد الشيخ: ١٥٥
 أحمد عيسى (بك): ١٧٦
 أحمد فضل شبلول: ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٨، ٦٠،
 ٦٧، ٦٨، ١٧٧، ١٨٠، ١٨٢، ١٨٣، ٢٠١
 أحمد محمد الصديق: ١٧٩
 أحمد نجيب: ١٧٩
 أسامة عيد اللطيف: ١٧٦، ١٧٧
 إلياس عوري: ١٦٩
 إلياس فرحات: ١٢
 إليوت: ١٩١، ١٩٣
 أمية بن أبي الصلت: ١٧٤
 أنس داود: ١٢، ١٣، ٢٥، ٣٣، ٣٦، ٢٠١
 إيليا أبو ماضي: ١٢، ١٣، ٥٣، ٥٤، ٢٠١
 إيليا الخاوي: ٢٠١
 بدر بدير: ١٤٩
 بشار بن برد: ٨٤، ١٣٨

البشير بن سلامة: ٩٢
 بماء الدين عبد الموجود: ١٧٩
 بهي الدين عوض: ١٤٧
 جابر عصفور: ١٥٩، ١٦٧
 الجاحظ: ١٧٦، ١٥٣
 جبران خليل جبران: ١١٢، ٢٤، ١٣
 الجرجاني: ١٧٢
 جمال الدين الأفغاني: ١٩٣
 جمال القصاص: ١٠٦، ١٠٥
 جمال عمرو: ١٧٩
 جميل صدقي الزهاوي: ١١٢
 جميل عبد الرحمن: ٧٩
 جورج صيدح: ٢٠١، ١٢
 حافظ إبراهيم: ١٩٧، ١٨٥، ٤١
 حسان الكاتب: ١٩٩، ١٩٧، ٧
 حسن جاد حسن: ٢٠٢، ١٢
 حسن النجار: ١٠٥، ١٠٤، ١٠٣
 حسن النعمي: ١٦٠، ١٥٧، ٧
 حسني سيد لبيب: ١١٨، ١١٢، ١١١
 الحسين بن علي عليه السلام: ١٠٦
 حطان بن المعلى: ١٧٥
 حكمت الخطيب: ١٧١
 حلمي محمد القاعود: ٢٠٢، ١٩٥، ١٩٤، ١٩٣، ١٩٠، ١٨٩

خالد بن الوليد (رضي الله عنه): ١٩٨
 خالد الخطيب: ١٩٨
 خالد سعود الزيد: ١٩٨
 خديجة بنت خويلد (رضي الله عنها): ١٩٧
 الخضر (عليه السلام): ١٩٨
 خليل جرجس خليل: ١٩٨، ١٢٣، ١١٨، ١١٦، ١١٢، ١١١
 خليل مطران: ١٩٨
 خورشيد باشا: ١٩١
 داتني: ٢١
 درويش الأسوطي: ٨٠
 الراغب الأصفهاني: ١٧٧، ١٧٦
 الربيع الغزالي: ١١١
 رفاعة الطهطاوي: ١٩٣، ١٧٦
 روز فرح معلوف: ٢٥
 زينب العسال: ١٤٧
 سانتيانا: ٩٩
 سعد أبو الرضا: ١٧٩
 سعد عبد الرحمن: ٨٠
 سمير عيد الباقي: ١٧٧
 سهر القلماوي: ١٧٣
 السيد مرسي أذو ذكري: ٢٠٣، ١٢٧
 شفيق معلوف: ٢٠٣، ٢٧، ٢٥، ٢٢، ١٨، ١٧، ١٥، ١٣، ١١، ٧
 شكري عياد: ١٩٣، ١٥٩

الشنقرى: ٥٨

الشيما: ١٧٥

صابر عبد الدائم: ٢٢، ٨٠، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ٢٠٣، ١٥٠

صادق شرف: ٧، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٢٠٣

صلاح عبد الصبور: ٣٣، ٣٦، ٢٠٣

طه حسين: ١٣٨، ١٨٥

عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ): ٣٧، ٢٠١

عباس محمود العقاد: ١٨٥، ١٩٣

عبد التواب يوسف: ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩

عبد الحميد الديب: ١٩٧

عبد الرحمن الشرقاوي: ١٨٥

عبد العزيز حمودة: ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ٢٠٣

عبد العزيز صالح: ١٧٣، ١٧٦

عبد العزيز عبد المجيد: ١٧٣، ١٧٦

عبد العزيز المقالح: ١٧٦

عبد العلیم القباني: ١٧٧، ١٧٩

عبد اللطيف حمزة: ١٨٥، ١٨٨

عبد الله السيد شرف: ٧، ٦٩، ٧٠، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٨١، ٨٢، ٨٤، ١٤٨، ١٤٩

٢٠٣، ١٤٩

عبدالله الشحام: ١٠٥

عبد الله فكري: ١٩٣

عبد الله مهدي عبد الله: ١٤٧

عبد الله النديم: ١٩٣

عبد المنعم عواد يوسف: ١٤٧
 عبد الوهاب الأسواني: ١٥٥
 عبده عثمان محمد: ١٠٨
 العربي بنجلون: ١٧٦
 عز الدين إسماعيل: ٢٠٤، ١٦١
 عزت الطويري: ١٠٩، ١٠٥
 عزيز أباطة: ١١٦، ١١٣، ١١١
 علال الفاسي: ١٧٩
 علي البطل: ٣٣
 علي الجارم: ١٢٠
 علي حواد الطاهر: ١٨٥
 علي الحديدي: ١٧٦
 علي الشرقاوي: ١٧٩
 علي عبد المحسن جبر: ١٧٩
 علي مبارك: ٢٠١٩٣
 عمر بهاء الدين الأميري: ١٧٩
 عمر الدقاق: ٢٠٤، ١١
 عمر مكرم: ١٩٣
 عتتر محيى: ١٤٣، ٧
 عيسى الناعوري: ٢٠٤، ١٢
 غالي شكري: ١٩١
 فاروق يوسف: ١٧٦
 فرج مجاهد عبد الوهاب: ١٤٧

فردوس عبد الحميد اليهنساوي: ٢٠٤٠، ١٤٧
 فؤاد بدوي: ١٧٩
 فؤاد رفقة: ٣٠٤٠، ٤٧٠، ٤٦
 فوزي حطير: ٨٠
 فوزي سليمان: ٢٠٤٠، ١٢٨
 فوزي عيسى: ٣٣
 فوزي معلوف: ١٣٠، ١١
 فولتير: ١٩١
 كافيّة رمضان: ١٧٦
 كامل الكيلاني: ١٧٧
 كمال أبو ديب: ١٧٢٠، ١٧١٠، ١٦٩
 كمال أبو رية: ١٧٧
 كيلاني حسن سند: ١٩٧
 لويس عوض: ١٦٨
 المنتهي: ١٢٠
 محمد ﷺ: ١٧٥٠، ٦٥
 محمد إبراهيم أبو سنة: ١١٩
 محمد أبو الأنوار: ٢٠٤٠، ١٨٦
 محمد بن سعد بن حسين: ٢٠٥
 محمد التوينجي: ٢٠٤٠، ١٣
 محمد جبريل: ١٥٥٠، ١٤٩٠، ١٤٧٠، ١٤٢٠، ١٤١٠، ١٣٧٠، ١٣٥٠
 محمد حسين هيكل: ١٨٥
 محمد الراوي: ١٤٩

محمد رحومة: ٣٣

محمد سعد بيومي: ٢٠٤، ١٥٠، ١٤٩، ١٠٥، ١٠٢، ١٠١، ٩٨، ٩٥، ٨٠، ٧

محمد السعدي فرهود: ٢٠٥

محمد السنهوري: ١٧٩، ١٧٧، ١٥٠، ١٤٩

محمد الصديق محمود: ١٠٧، ١٠٦

محمد عبد الغني حسن: ٢٠٥، ١٢٣، ١١

محمد عبد المنعم خفاجي: ٢٠٥، ١١٢، ١١١، ١١

محمد عبده: ١٩٣

محمد عثمان جلال: ١٧٧، ١٧٦

محمد العلائي: ١٤٩، ١٢٣، ٨٤، ٧١

محمد علي (باشا): ١٩١

محمد علي الرباوي: ١٠٥

محمد مصطفى الماحي: ١١١

محمد منلور: ٢٠٥، ١٣

محمد مهران السيد: ٢٠٥، ٤٣، ٤٢، ٤٠، ٣٣، ٧

محمد المراوي: ١٧٧

محمود أبو الوفا: ١٧٩

محمود حسن إسماعيل: ١٩٧

محمود حنفي كساب: ٣٤، ٣٣

محمود سامي البارودي: ١٩٣

محمود مفلح: ١٨٠، ١٧٩

محيي الدين عريف: ١٧٩

محيي الدين سليمة: ١٨٠، ١٧٩

- مرعي مذكور: ١٥٥
 مصطفى الجنيني: ١٧٣
 مصطفى صادق الرافعي: ١٨٥، ١٧٩، ١١٢
 مصطفى عبد الشافي: ١٤٧
 مصطفى عكرمة: ١٧٩
 مفرح كرم: ١٠٥
 مصطفى النجار: ٢٠٦، ٦٧، ٦٣، ٧
 موفق سليمة: ١٨٠، ١٧٩
 ميشال معلوف: ١١
 نابليون بونابرت: ١٩٣
 نجيب الكيلاني: ٢٠٦، ٦١
 نجيب محفوظ: ١٩٨، ١٨٥، ١٥٥، ١٣٥
 نسيب عريضة: ١٣
 نفوسة زكريا: ١٧٦
 نيتشه: ١٩١
 هادي سلام: ١٥٠، ١٤٩
 هادي الميني: ١٧٧، ١٧٦، ١٧٣
 هاشم الرفاعي: ٢٠٦، ٣٦، ٣٣
 هتلر: ٩٣
 هدى وصفي: ١٧١، ١٦٧
 هدى قناوي: ١٧٩، ١٧٧، ١٧٦، ١٧٣
 وديع فارس البستاني: ١١٦
 وديع فلسطين: ١٨٧، ١٧٠، ٣

نجي الحاج نجى: ١٨٠،١٧٩

يسري العزب: ١٠٨،١٠٧

يوسف إدريس: ٣٦

الفهرس

٥	-الإهداء
٧	-المقدمة
٩	القسم الأول: في الشعر:
١١	١-مطولة "الأحلام" لشفيق معلوف
٢٩	٢-"طائر الشمس" مغترباً
٤٥	٣-"تغريد الطائر الآلي": الرؤية والأداة
٦٣	٤-"ماذا يقول القيس الأخضر؟" لمصطفى النجار
٦٩	٥-مدخل إلى شعر عبد الله السيد شرف
٨٧	٦-"حروف تجر الفعل الماضي" للصّادق شرف
٩٥	٧-"اللا منتهى وتساؤلات أخرى"
١٠٣	٨-قراءة نقدية في قصائد نشرها "الكاتب"
١١١	٩-"أيام عشناها" لخليل جرجس خليل
١٢٥	القسم الثاني: في القصة القصيرة والرواية:
١٢٧	١-"رمضان كريم" لإبراهيم المصري
١٣٥	٢-الرمز في "حارة اليهود" لمحمد جبريل
١٤٣	٣-"وفي الليلة الأولى قالت شهر زاد" لعنتر غنيم
١٤٧	٤-"المستحيل" لأحمد زلط
١٥٧	٥-"هوامش في سيرة ليلى" لحسن النعمي
١٦٥	القسم الثالث: في قضايا الواقع الأدبي:
١٦٧	١-من خطايا الحداثة العربية
١٧٣	٢-أدب الطفولة

١٧٩	٣-جماليات النص الشعري للأطفال
١٨٥	٤--بين الأدب والصحافة
١٨٩	٥-ثقافة التبعة
١٩٧	٦-الموسوعة الموجزة
٢٠١	-فهرس المصادر والمراجع
٢٠٧	-فهرس الأعلام
٢١٧	-فهرس الموضوعات
٢١٩	-للمولف

للمؤلف

أ- شعر:

- ١- السقوط في الليل، القاهرة-دمشق ١٩٧٧م، ط٢، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٢- حوار الأبعاد (مشارك)، القاهرة ١٩٧٧م، ط٢، حلب ١٩٧٩م.
- ٣- ثلاثة وجوه على حوائط المدينة، القاهرة ١٩٧٥م.
- ٤- شجرة الحلم، القاهرة ١٩٨٠م.
- ٥- الحلم والأسوار، القاهرة ١٩٨٤م، ط٢، الزقازيق ١٩٩٦م.
- ٦- الرحيل على جواد النار، القاهرة ١٩٨٥م، ط٢، الزقازيق ١٩٩٦م.
- ٧- حدائق الصوت، الزقازيق ١٩٩٣م.
- ٨- غناء الأشياء، الزقازيق ١٩٩٧م.

ب- مسرحيات شعرية:

- ٩- الرجل الذي قال، الزقازيق ١٩٨٣م.
- ١٠- الباحث عن النور، القاهرة ١٩٨٥م، ط٢- الزقازيق ١٩٩٦م.
- ١١- الفقى مهران ٩٩ أو رجل في المدينة، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ١٢- بيت الأشباح، الإسكندرية ١٩٩٩م.

ج- شعر قصصي للأطفال:

- ١٣- الأميرة والنعمان، القاهرة ١٩٧٧م.
- ١٤- مذكرات فيل مغرور، عمان ١٩٩٣م.

د- قصص قصيرة:

- ١٥- أحلام البنت الحلوة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

د- دراسات أدبية:

- ١٦- عوض قشقة: حياته وشعره، المنصورة ١٩٧٦م.

- ١٧- القرآن .. ونظرية الفن، القاهرة ١٩٧٩م. ط٢، القاهرة ١٩٩٢م.
- ١٨- دراسات معاصرة في المسرح الشعري، القاهرة ١٩٨٠م.
- ١٩- البطل في المسرح الشعري المعاصر، القاهرة ١٩٩١م، ط٢- الزقازيق ١٩٩٦م، ط٣- الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٢٠- شعر محمد العالحي: جمعا ودراسة، الزقازيق ١٩٩٣م، ط٢- الزقازيق ١٩٩٧م.
- ٢١- بحاليات القصة القصيرة، القاهرة ١٩٩٦م.
- ٢٢- التحرير الأدبي، الرياض ١٩٩٦م.
- ٢٣- سفر الأدباء: وديع فلسطين، القاهرة ١٩٩٨م، ط٢- القاهرة ١٩٩٩م.
- ٢٤- المسرح الشعري عند عدنان مردم بك، القاهرة ١٩٩٨م.
- ٢٥- كتب وقضايا في الأدب الإسلامي، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٢٦- صورة البطل المطارد في روايات محمد جبريل، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٢٧- من وحي المساء (مقالات ومحاورات)، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٢٨- دراسات نقدية في أدبنا المعاصر، الإسكندرية ٢٠٠٠م.
- د- دراسات (بالاشتراك):
- ٢٩- خليل جرجس خليل شاعراً، القاهرة ١٩٧٨م.
- ٣٠- محمد جبريل وعالمه القصصي، الزقازيق ١٩٨٢م.
- ٣١- قراءات في أدب محمد جبريل، الزقازيق ١٩٨٤م.
- ٣٢- زكي مبارك، القاهرة ١٩٩١م.
- ٣٣- دراسات في النص الأدبي العصر الحديث، ط٤، الإسكندرية ١٩٩٨م.
- ٣٤- الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل، الإسكندرية ١٩٩٩م.